JULIO BAS

TRATADO

DE LA

FORMA MUSICAL

RICORDI
BUENOS AIRES

JULIO BAS

TRATADO

DE LA

FORMA MUSICAL

Traducción de Nicolás Lamuraglia



ISBN 950-22-0168-X Ricordi Americana S.A.E.C.

INDICE

PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE

El período musical.

TERCERA PARTE

Forma de canción o de himno de estrofas iguales.

CUARTA PARTE

QUINTA PARTE

SEXTA PARTE

Forma de Sonata.

Rondó-Sonata.

El conjunto de la Sonata.

Obertura - Concierto - Fantasía - Poema sinfónico.

INDICE ALFABETICO DE LAS FORMAS ESTUDIADAS

INDICE DE LOS AUTORES Y DE LAS OBRAS CONSIDERADAS O CITADAS

Los números marcados con el asterisco corresponden a los ejemplos musicales.



PREFACIO

PREFACIO

El estudio de los formas clásicas de la música, cuyo análisis conduce al discernimiento de los elementos constitutivos que determinan el equilibrio y la unidad complexiva de sus obras básicas, y al conocimiento de los principios que rigen su estructuración, constituye la parte preponderante y esencial de las disciplinas superiores del arte de componer.

La publicación, en nuestro idioma, del "Trattato di forma musicale" de Giulio Bas, subsana una falta y llena una necesidad dentro de la didáctica de la música; ratificando, en mérito a los valores intrínsecos de la obra, una jerarquía que le confieren, la aseveración erudita y su generalizada adopción pedagógica.

Giulio Bas (1), compositor y musicólogo italiano, efectuó sus primeros estudios con Giovanni Tebaldini y Enrico Marco Bossi, en Italia, y con J. Rheinberger, en Alemania; pero bien pronto, sus condiciones innatas de asimilación, y su inteligencia dúctil y fértil, unido a la inclinación irresistible de un espíritu investigador poco común —refírmanlo sus fecundas búsquedas por los archivos de casi todas las abadías benedictinas de Italia y de Francia, pletóricas de testimonios arcaicos—, perfilaron una personalidad neta, definida; y que luego, acrecentada y desarrollada fuera de los estrechos ámbitos de las disciplinas académicas, afirmóse en el núcleo de factores intelectuales que contribuyeron a la formación de esa corriente de cultura, que fuera etapa inicial de renovación en la vida musical italiana de comienzos de siglo.

La actividad musical oriéntase, por lo común, en la acción intelectiva de individuaciones diferentes, polarizada en las tendencias discriminadas de cada una; menos frecuente es aquella otra que se cumple en una manifestación global, cuyos elementos constitutivos concurren, concordemente, a una realidad de síntesis. Bajo este aspecto, la personalidad de Bas es un exponente de enciclopedismo musical: como interpretación histórica de la época en que actuara, y como factor que contribuyera a dar forma a ese movimiento de cultura, a que hacemos referencia más arriba, y que caracteriza a la musicalidad de esta centuria.

En la alternación de actividades multiformes, Bas concretó sus exigencias en una práctica segura y serena, sin complicaciones ni inquietudes extemporáneas; si bien tuvo especial preferencia en momentos determinados, en expresiones específicas de

---

(1) Nació en Montebelluna (Venecia) el 21 de abril de 1874, y falleció en Vobbia el 27 de julio de 1929.

arte, en cambio, se reveló inconfundible en su síntesis, en la vastedad de su elaboración constructiva. El periodismo permitióle prodigar su criterio y su concepto estético en escritos breves; sus colaboraciones en el *Bolettino ceciliano* y en las revistas *Musica sacra* de Milán, *Rassegna gregoriana* de Roma y *Santa Cecilia* de Turín, evidenciaron su vasta erudición y sus conocimientos profundos respecto del arte sagrado, en general y del canto gregoriano, en particular. Bas, organista, primeramente de la Basílica de San Marcos, en Venecia, donde sucediera a Don Lorenzo Perosi, y luego de la Catedral de Teano (Caserta) y de la Iglesia de San Luis de los Franceses, en Roma; revela otra de las facetas de su personalidad artística; pone de manifiesto al espíritu culto, al apasionado intérprete de los insignes Maestros de la música litúrgica, al "cultor sincero y conocedor expertísimo del arte gregoriano". Profesor en el Conservatorio y en el Seminario de Milán, aportó el caudal de sus amplios conocimientos, de su erudición profundamente exquisita, de su tecnicismo equilibrado; factores éstos que incidieron poderosamente cuando fuera llamado a compartir con Don Lorenzo Perosi la dirección de la Biblioteca Marciana de Venecia.

Hasta ahora no nos hemos referido a la actividad creadora de Bas como compositor, aun cuando éste último fuera superado en él por el erudito y el musicologo; sin embargo, su producción fué amplia y ecléctica. Sintió su vocación desde muy joven, y el carácter mismo de su educación musical, y de su cultura luego, lo ubicaron, dentro de la órbita de un romanticismo atemperado, al margen de todo énfasis, de toda retórica.

La "forma" —sintaxis del discurso musical, materia accesible a las disquisiciones más diversas— desposeída de toda aridez escolástica y convertida casi en cosa viva, en punto de partida de la voluntad artística hacia su superación, ha sido estudiada por Bas, en este Tratado, con originalidad de intención y de estilo, a través de todas las maneras asumidas por la expresión musical. Partiendo del núcleo, más simple, y por entre el período musical, aborda todos los géneros: desde los trozos litúrgicos en canto gregoriano; hasta las desarrolladas formas de la música vocal religiosa y profana; y desde las numerosas danzas que integran la *Suite*, hasta la *Sinfonía*, el *Concierto*, el *Poema sinfónico*, etc. El texto ha sido ilustrado con numerosos ejemplos musicales provenientes de autores representativos de las escuelas y orígenes más diversos, confiriendo, por tanto, a la obra carácter de universalidad, casi; aunque, en virtud de la índole peculiar del clasicismo de las formas estudiadas, la música moderna, por consiguiente, no ha podido figurar mayormente.

Ahora bien, la exteriorización de la emoción en arte, en todos sus aspectos, y por consecuencia, su concretación en un orden formal, requiere una preparación sólida y cabal, que permita utilizar racionalmente los medios —y este *Tratado de la forma musical* es valioso instrumento— para la consecución de una suprema finalidad musical y estética.

N. J. L.

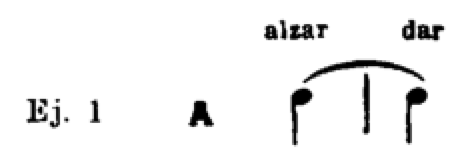


PRIMERA PARTE

PRINCIPIOS GENERALES DEL RITMO

§ 1. NOCIÓN DEL RITMO. La sucesión de sonidos despierta la sensación del movimiento. Para producirla, es suficiente una sucesión de sonidos de valor igual; mas, para que pueda comprenderse el movimiento, es necesaria, en forma intermitente, la preponderancia de uno de ellos. Mientras los sonidos se suceden sin orden determinado, se les *percibe* pero sin por ello *satisfacer* nuestro sentido; que, por otra parte, una vez *determinado dicho orden*, siéntese a su vez *satisfecho* y reconoce la existencia del *ritmo*, que se traduce en *movimiento ordenado*.

§ 2. ALZAR Y DAR. (1) Por ley natural, cada movimiento está constituído por el nexo inseparable de dos fases, inicial la una, y la otra final, que comprenden ambas la total duración del movimiento. Cada movimiento está integrado, pues, por un mínimo de dos tiempos: *alzar*, fase inicial, y *dar*, fase conclusiva; por otra parte, cada movimiento admite tan sólo una acción de *alzar* y otra de *dar*:



El movimiento más simple es el *ritmo binario*, dispuesto sobre la base de dos tiempos de igual duración, uno en *alzar* y el otro en *dar*.

§ 3. TENDENCIAS. SATISFACCIÓN Y CONTRASTE. Habiéndose determinado que *alzar* y *dar* son las dos fases, los dos elementos constitutivos del movimiento; a su vez cada acción revela *un carácter, una tendencia*, naturalmente *diferente* y aún opuesta. *Alzar*, que traduce en cierto modo una manifestación de energía, tiende, como todo esfuerzo, a perdurar el menor tiempo posible: determina, pues, carácter

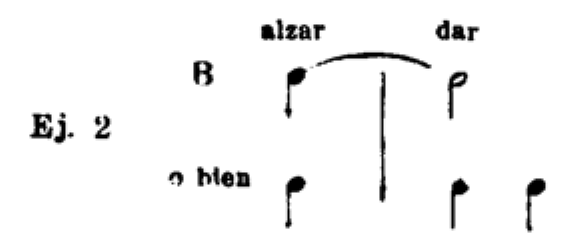
(1) Evítanse de propósito las expresiones arsis y tesis, en razón de haber sido empleadas por los teóricos griegos y latinos, en el sentido opuesto.

de *brevedad*. En cambio *dar*, que significa distensión de esfuerzo, tiende a persistir: tiene, por tanto, carácter de *duración*. (1)

El ritmo binario del ej. 1, es el movimiento esquemático, *indiferente*, que no conforma ni contraría sus propias tendencias, sea del *alzar* como del *dar*.

Cuando concuerdan las opuestas tendencias de ambas fases constitutivas (*alzar y dar*) con su carácter latente, obtiénese el siguiente movimiento:

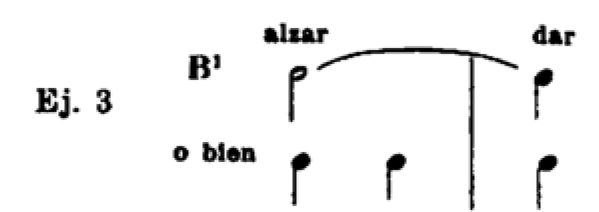
Ej. 2



donde el *dar* es de mayor duración del *alzar*. La duración del *dar* está representada, sea por las prolongación de un mismo sonido, como por la suma de dos distintos sonidos sucesivos.

En cambio, cuando *contrastan* las tendencias de ambas fases del movimiento, forzando una mayor duración del *alzar* sobre el *dar*, obtiénese el movimiento siguiente:

Ej. 3



Estas dos variantes de ritmo tienen por base común la conexión de tres tiempos, de la que resultan dos combinaciones iguales:

$$3 = 1 + 2 \text{ o bien } 2 + 1$$

es decir, dos tipos de *ritmo ternario*.

---

(1) La mala costumbre de acelerar el movimiento rítmico tiende a abreviar los tiempos en alzar, incidiendo en cierto modo sobre los tiempos en dar. Así también, la tendencia a exagerar la duración de las notas, en dar, por ejemplo en las figuras con puntillos: ♩. ♪ a menudo se transforman en: ♩.. ♬

Aún perteneciendo a un mismo ritmo, la variante B del ej. 2, que ***conforma*** las tendencias de las fases rítmicas, es ***más natural, más espontánea*** que la variante B^1 del ej. 3, que le es ***opuesta*** (1).

Las dos especies fundamentales de ritmo *binario* A, y *ternario,* con sus dos variantes *B y* B^1, considéranse las únicas maneras de agrupar los sonidos o los tiempos ***en forma simple.*** Los demás movimientos rítmicos no son más que combinaciones de ambos modelos.

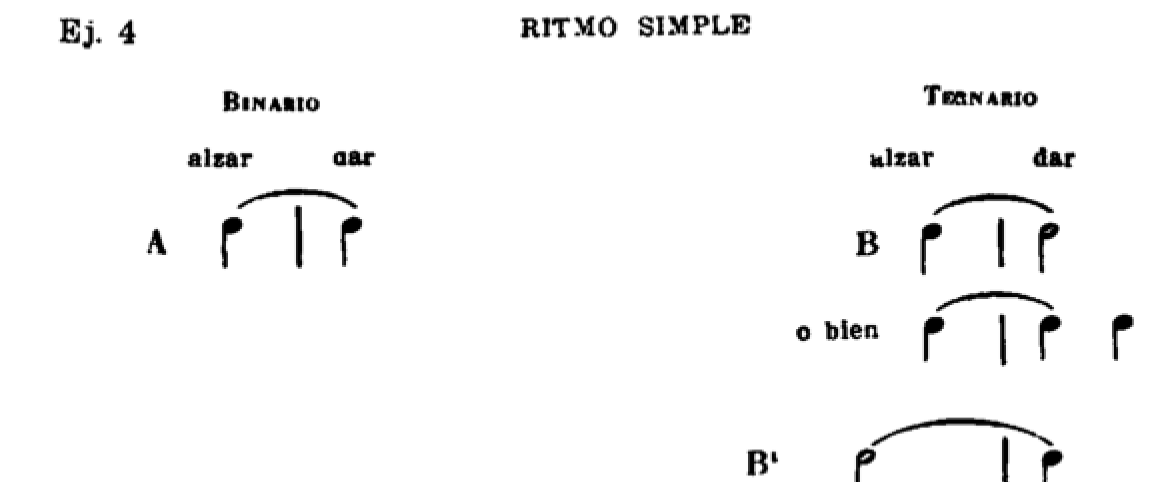
De lo anteriormente expuesto, puede colegirse:

I. *Los tiempos, y por tanto los sonidos correspondientes, delatan tendencia de movimiento (alzar) o bien carácter de reposo (dar).*

II. *El ritmo, aún desde sus formas simples, está fundado, en el cumplimiento de estas tendencias, tanto como en contrariarlas.*

§ 4. Ritmo simple y ritmo compuesto. Acento rítmico. Si a continuación de un primer *alzar*, el movimiento termina en el acento respectivo, tiene lugar el *ritmo simple*:

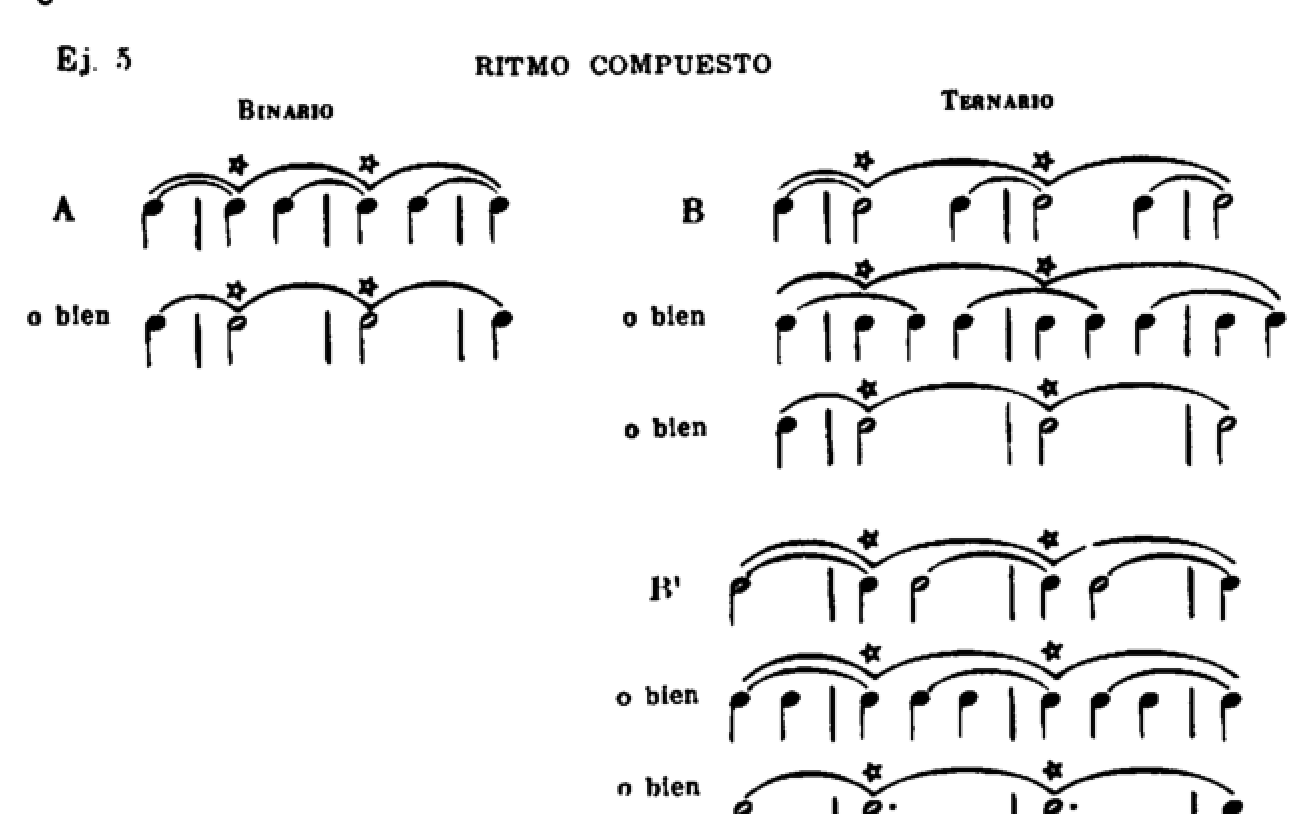
Ej. 4 RITMO SIMPLE



Si en el punto mismo en que se produce la acción descendente del movimiento al reposo, éste rebota con un nuevo impulso, originase el *ritmo compuesto;* que es, por tanto, la conexión, la concatenación de varios ritmos simples:

(1) La diferencia de duración, y por tanto de acento, existente entre el alzar y el dar respectivos, justifica la existencia de estas dos variantes de ritmo ternario. La fisonomía de ambas consiste, pues, en su falta de simetría, que se produce en uno o en otro sentido, alternativamente. (Ver pág. 14 sobre los compases asimétricos).

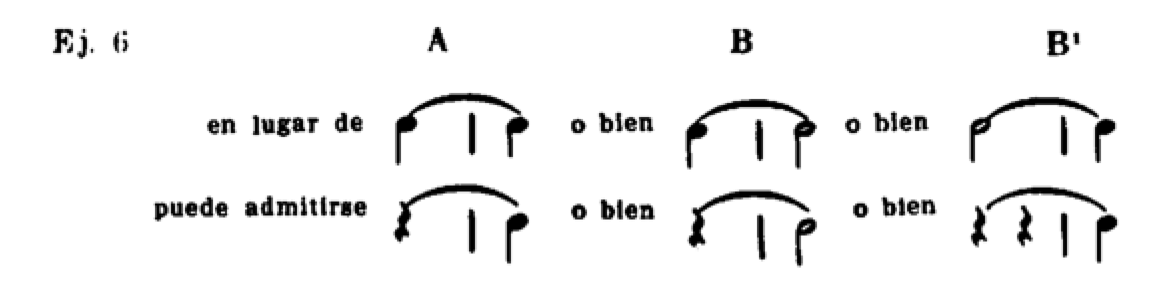
Ej. 5 RITMO COMPUESTO



Los lugares marcados con un asterisco, correspondientes a la reiniciación del movimiento y a la conjunción del final de la fase con el *alzar* subsiguiente, determinan los acentos rítmicos, vale decir, *los cambios de ritmo*, que entonces se encuentran en *dar*.

Al cese del movimiento corresponde el reposo final o conclusivo. Del estudio realizado en el párrafo 1, sobre la relación entre *alzar* y *dar*, determínase la necesidad de que cada reposo debe ser la continuación, la consecuencia del *alzar* precedente. La definición dada más arriba sobre la constitución del ritmo compuesto y la naturaleza del acento métrico, confirman tal necesidad, excluyendo, por tanto, que dos acentos (dos tiempos en *dar*) se sucedan sin la intercalación de un *alzar;* lo cual significaría tergiversar las leyes naturales del ritmo.

§ 5. Acción de alzar inicial supuesta. El principio expuesto, permite, no obstante, una posibilidad: así como el lenguaje corriente admite la supresión del pronombre en la frase "yo voy"; es admisible también, que el *alzar* supuesto se sobreentiende y se exprese, tan sólo el reposo respectivo:



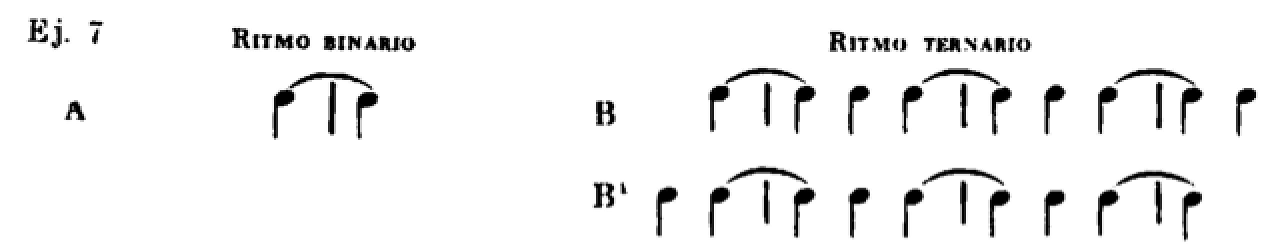


A. Corelli. ***Preludio.***

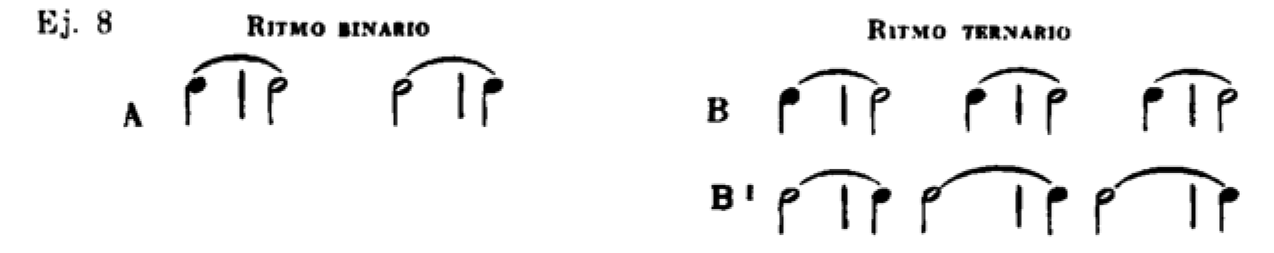


Síncopa. Si un mismo sonido se prolonga entre un *alzar* y el *dar* subsiguiente, mientras se percibe el acento intermedio, origínase la *síncopa.*

Cuando el valor de duración que precede al *dar* es igual al subsiguiente, se produce la *síncopa* auténtica:



Cuando existe diferencia de valor, se producen *movimientos sincopados,* de carácter distinto y de efecto variable.



RITMO Y COMPAS

§ 6. Compás simple. En la escritura musical moderna empléanse líneas divisorias que señalan la amplitud, la medida en cada cambio de ritmo. Desde que la línea o barra no puede prácticamente ser colocada sobre la nota, que lleva el acento rítmico (*dar*), se pone inmediatamente antes de la misma. Así, *compás* es la distancia entre dos acentos, es decir, la amplitud de un movimiento rítmico. Equivale, figuradamente, a la longitud del paso humano.

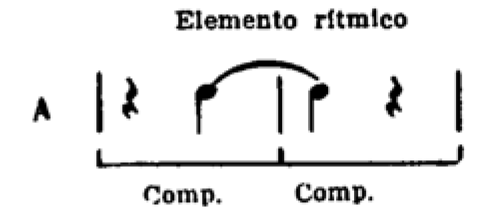
No hay duda de que, partiendo de un acento, para obtenerse la medida exacta, es necesario alcanzar al acento subsiguiente:

Ej. 9

RITMO SIMPLE

Binario

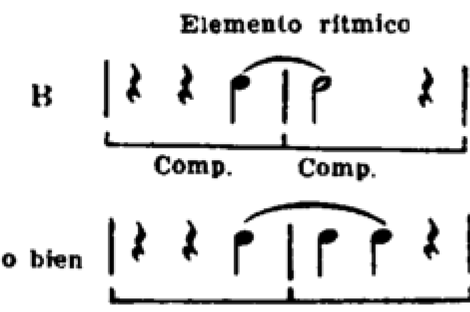
Elemento rítmico

A 

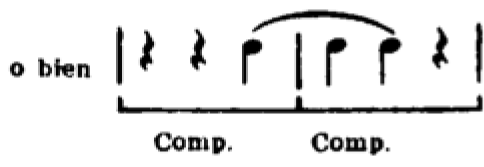
Ejemplo: 

Ternario

Elemento rítmico

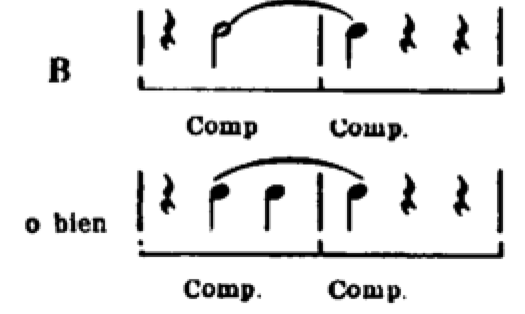
B 

Ejemplo: 

o bien 

Ejemplo: 

Elemento rítmico

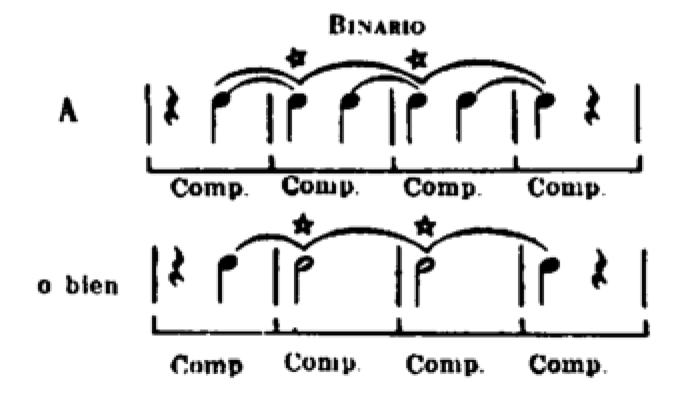
B 

Ejemplo: 

Ejemplo: 

RITMO COMPUESTO

Binario

A 

Ej 

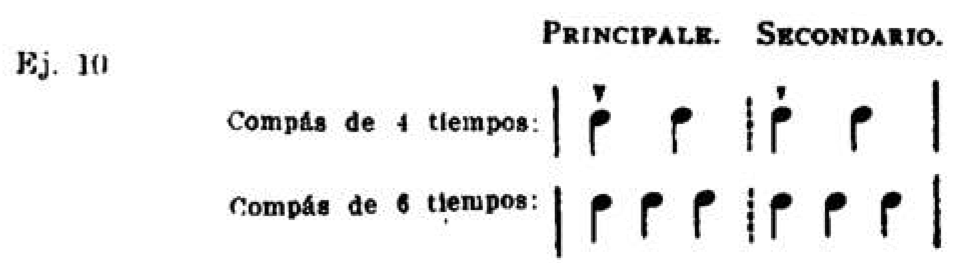
Ej 



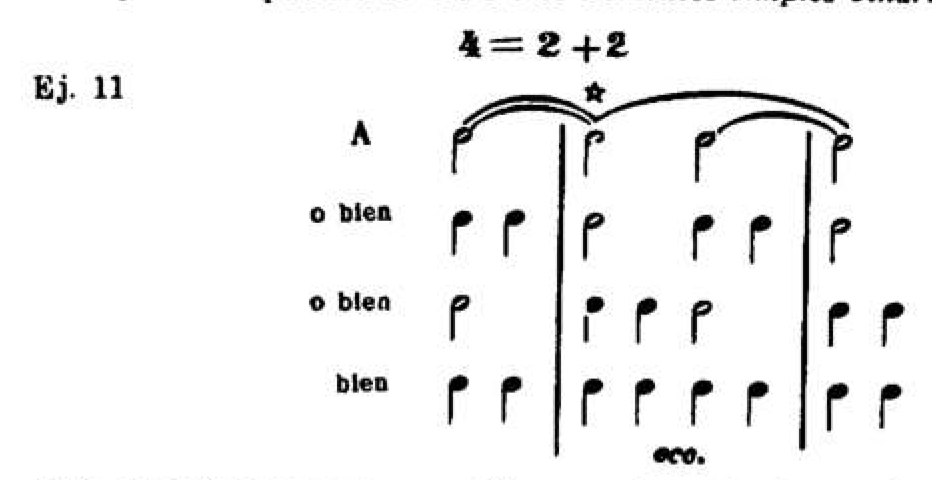
§ 7. Compás compuesto. A menudo el compás contiene más de dos o tres tiempos, por consiguiente, más de un elemento rítmico simple: por ejemplo, compases de 4 tiempos, de 6 (formado ya sea de 2 + 2 + 2, como de 3 + 3), de 9 tiempos, etc. En tal sentido, tanto el *alzar* como el *dar*, contiene cada uno, dos o tres tiempos, es decir, cada uno un elemento simple. De este modo, *cada compás compuesto es un conjunto de dos o tres compases simples, de dos o tres tiempos cada uno.*

La conformación de los compases compuestos, es análoga a la de los compases simples, de los cuales son una ampliación. En éstos, hay dos o tres tiempos, uno principal en *dar,* y uno o dos otros secundarios en *alzar*. Así, el elemento

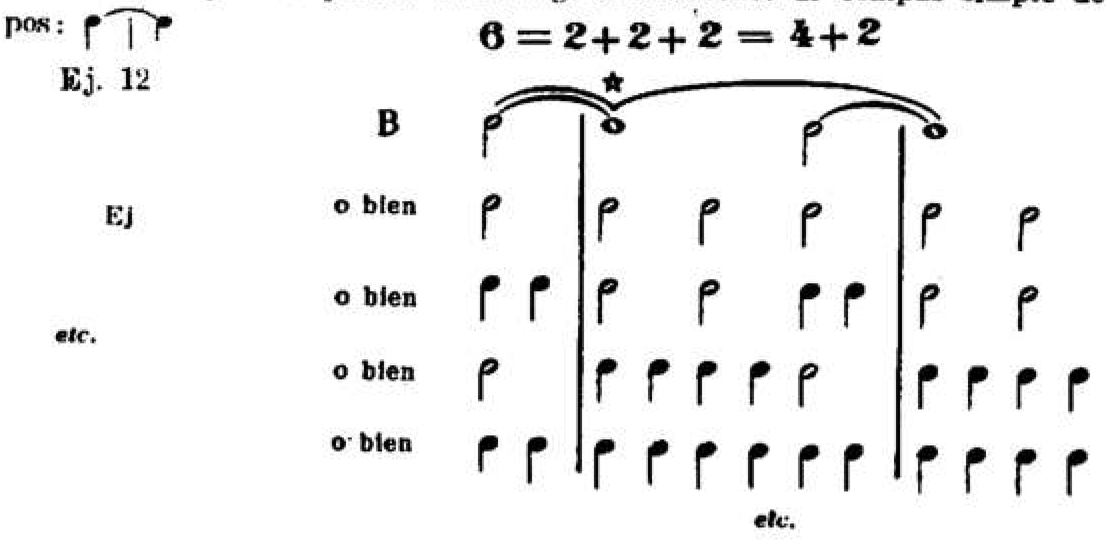
simple, (o minúsculo compás) que hállase en el *dar* del compás compuesto, tiene posición preponderante sobre el o los elementos (minúsculos compases) que se hallan en *alzar*. Estos elementos (minúsculos compases) no pierden su fisonomía ni su débil acento, y se establece, en cambio, una especie de jerarquía entre acentos principales y secundarios. Los principales (en el *dar*) alternan invariablemente con uno o dos secundarios (en *alzar*), según sea binaria o ternaria la unidad rítmica mayor que presidan:



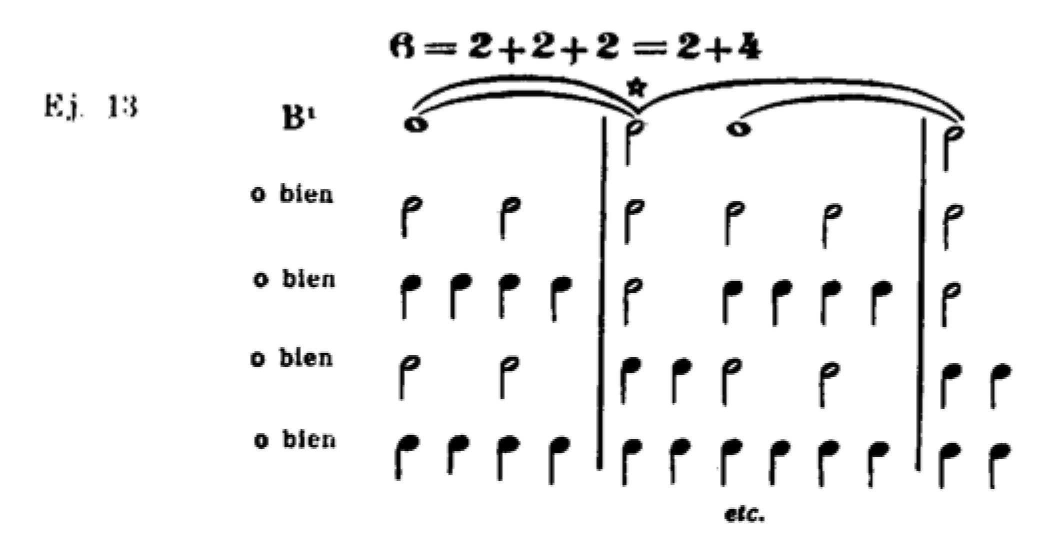
Compases compuestos de dos o tres elementos simples binarios:



Este compás compuesto es análogo exactamente al compás simple de dos tiempos:

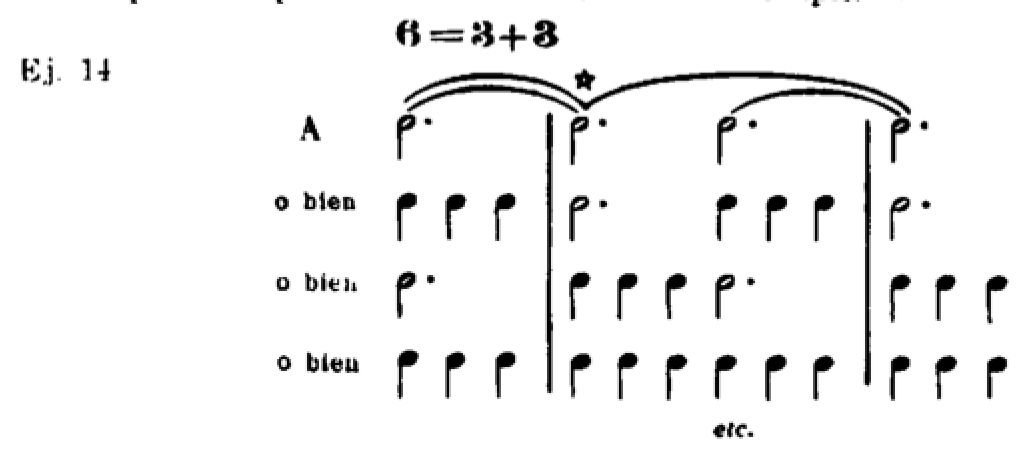


Este compás compuesto es análogo exactamente al compás simple de tres tiempos de los cuales uno en *alzar* y dos en *dar*:

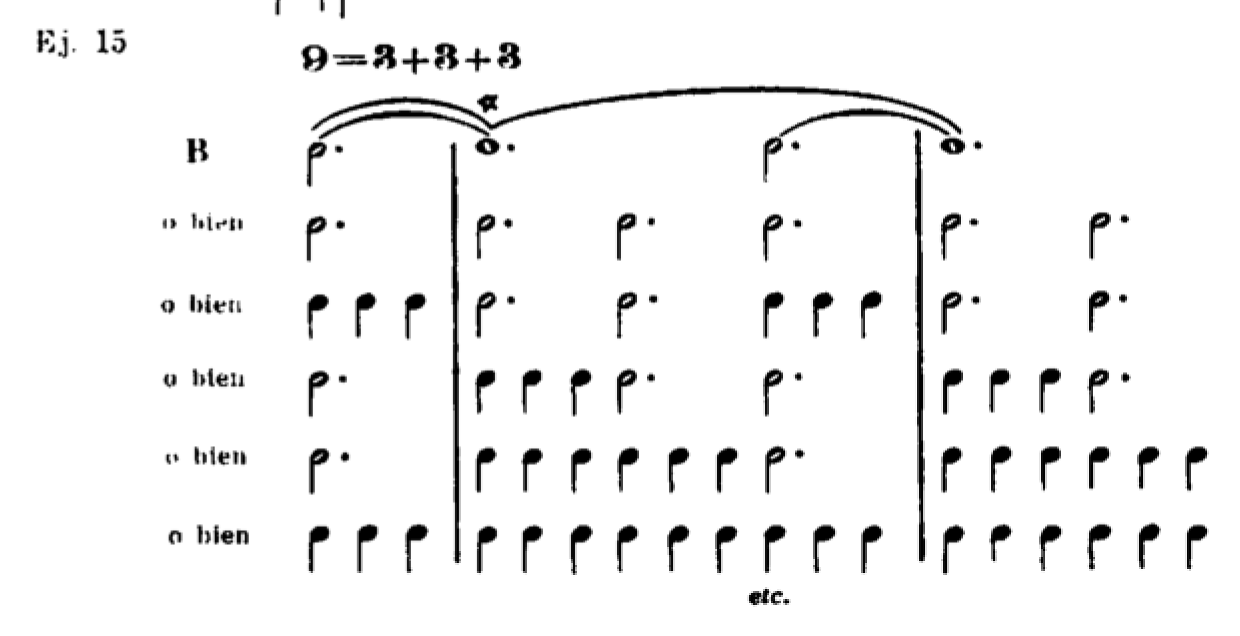


Este compás compuesto es análogo exactamente al compás simple de tres tiempos, de los cuales dos en *alzar* y uno en *dar*.

Compases compuestos de dos o tres elementos simples ternarios.

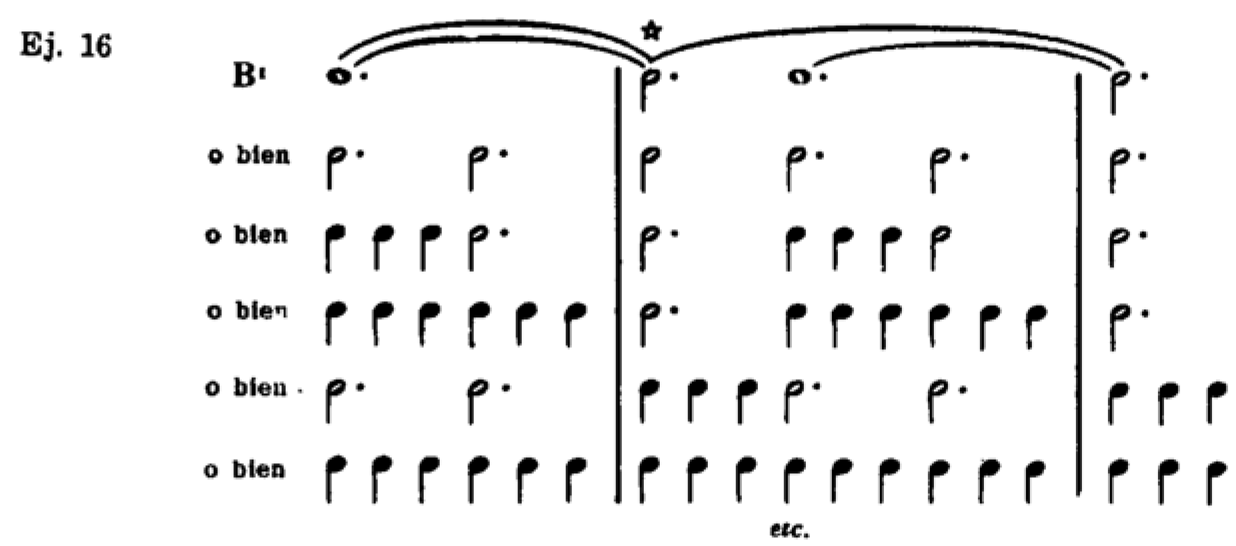


Este compás compuesto es también análogo (ver ej. 11) al compás simple de dos tiempos:



Este compás compuesto es también análogo (ver ej. 12) al compás simple de tres tiempos, de los cuales uno en *alzar* y dos en *dar*:

Ej. 16

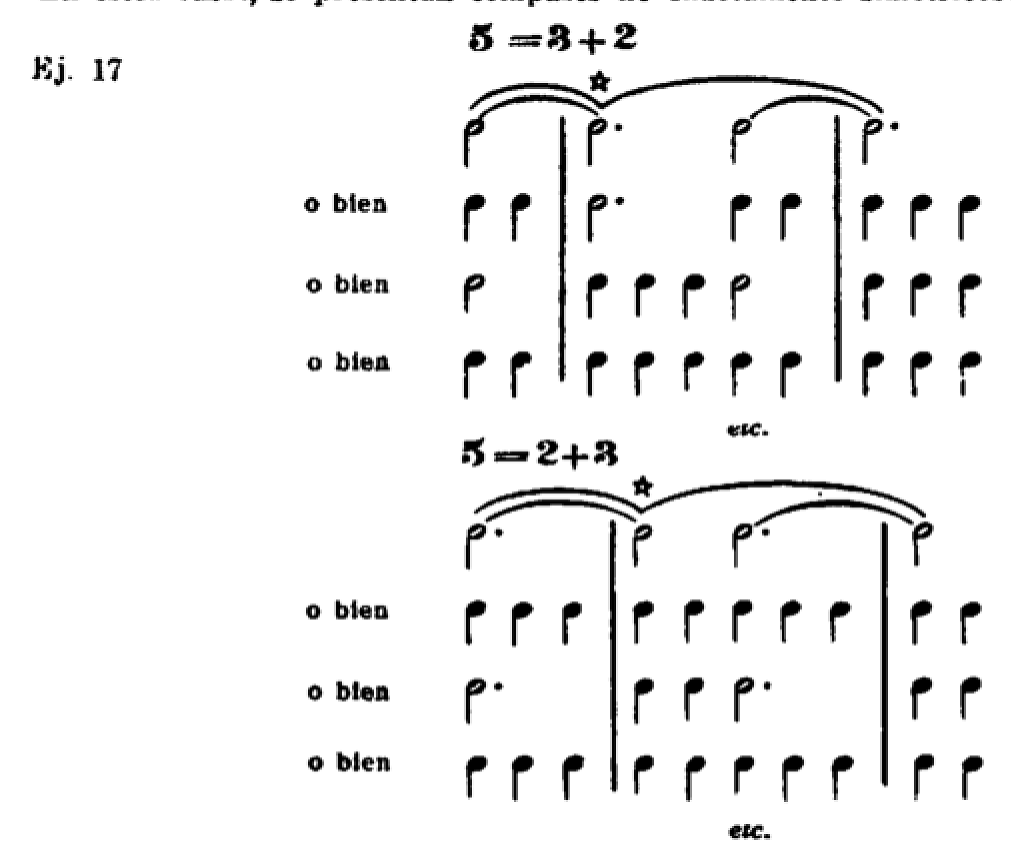


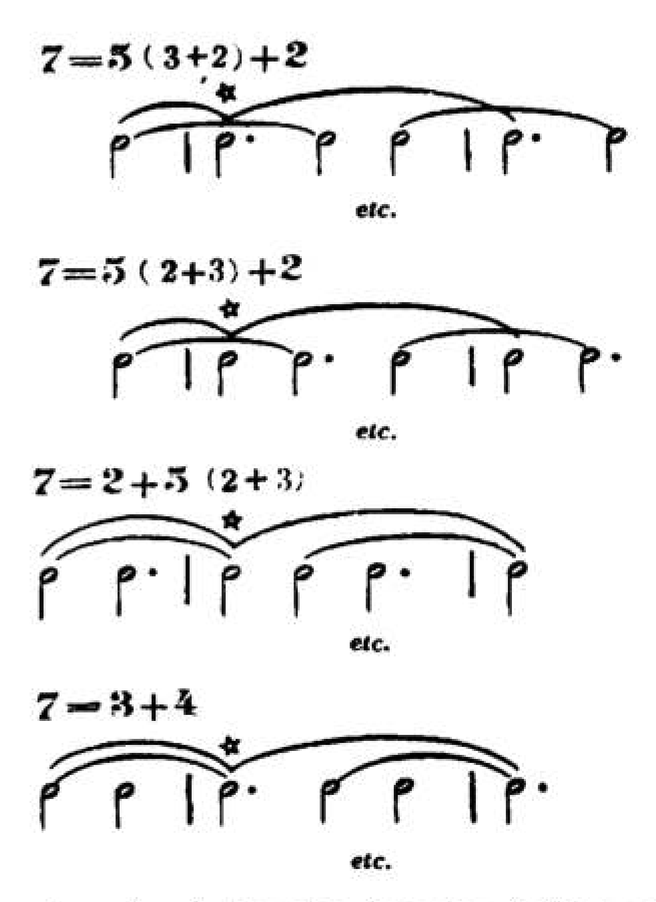
También este compás compuesto es análogo (ver ej. 13) al compás simple de tres tiempos, de los cuales dos en *alzar* y uno en *dar*:

§ 8. Compases asimétricos. Los compases compuestos, considerados anteriormente, resultan de la agrupación de dos o tres elementos simples *iguales* entre sí, es decir, en su totalidad binarios o ternarios. Pero puede acontecer que, a un elemento binario en *alzar* corresponda uno ternario en *dar*, o viceversa.

En estos casos, se presentan compases no exactamente simétricos:

Ej. 17





La desemejanza de valor de los dos elementos (*alzar y dar*) que componen estos compases, confiere a los mismos carácter especial, un sentido casi de *equilibrio inestable,* factor en que reside la razón de ser de este género de ritmos (1).

§ 9. Fraccionamiento de los valores de duración. Hasta ahora se ha considerado la reunión binaria y ternaria de los tiempos, en su agrupación de unidades o elementos simples, primeramente. Luego se ha considerado la reunión de estas unidades pequeñas entre sí dando lugar a la formación de los compases compuestos, es decir, a unidades formadas en base a *multiplicación* del valor característico inicial de duración de los sonidos (2). También, de manera análoga, este valor puede ser *subdividido,* fraccionado.

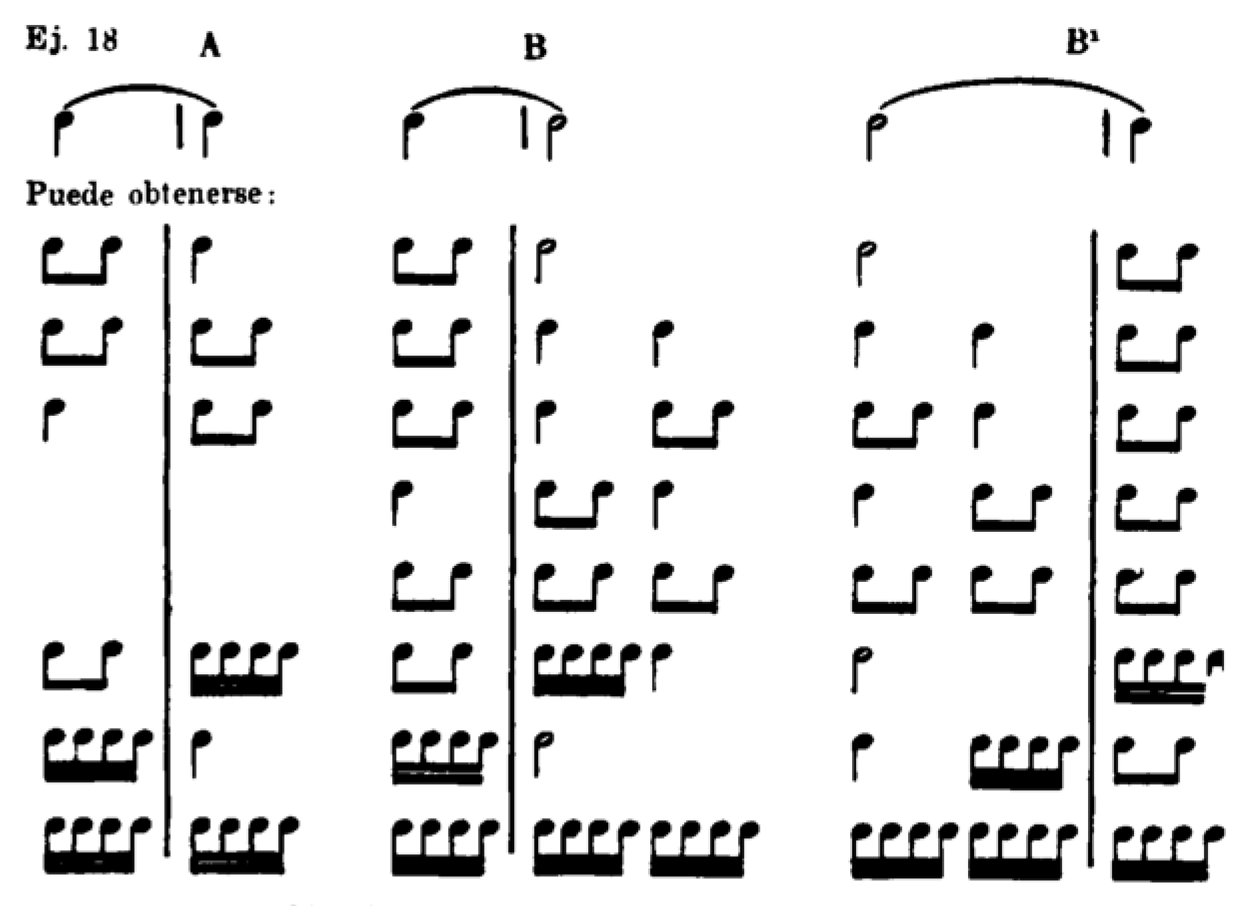
Entonces:

I. — Tanto en los compases simples como en los compuestos, puédese siempre substituir el valor de cualquier tiempo por la equivalencia de la suma de sus fracciones.

(1) Este carácter especial, tal vez está ligado a las tendencias propias de los individuos y de los pueblos: por ejemplo, el conocido compás de 5/8 o de zorcico, característico de una danza vasca así llamada. Véase en la nota de pág. 3 la referencia sobre las dos variantes de compás de tres tiempos.

(2) Actualmente la base práctica de la escritura musical es el compás de 4/4 o C, del cual cada uno de sus cuatro movimientos, es el valor típico de los tiempos que forman el conjunto del ritmo.

Por consiguiente, en lugar de:



Con todas las combinaciones intermedias.

II. — Los compases formados por fracciones de tiempo como 3|8, 4|8, 5|8, 6|8, 7|8, 9|8, 12|8, etc., son análogos a los compases constituídos por tiempos enteros; es decir, análogos a los compases de 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 9/4, 12/4, etc., y análogos a los compases (de uso cada vez menos frecuentes) formados por la multiplicación de los compases usados corrientemente, por ejemplo: 6|4, 9|4, 12|4, y 2|2, 3|2, 4|2, 5|2, 6|2, etc.

FORMACION DE LOS MOTIVOS

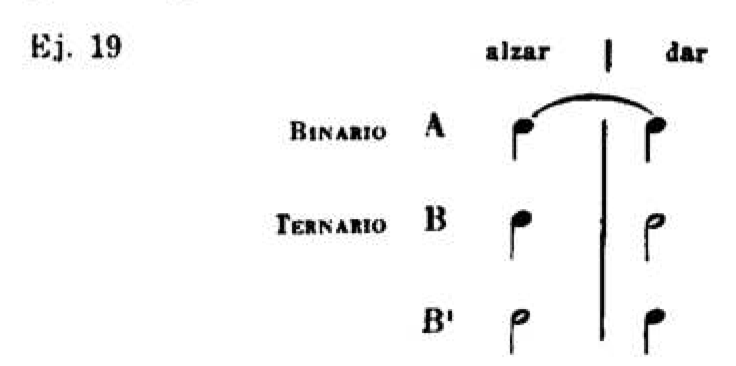
§ 10. Dos distintas posiciones de los motivos en el compás. Los motivos, que pueden considerarse como las células de la música, tienen como origen, como elementos primordiales, los movimientos, las fases, los impulsos y los reposos del ritmo.

Hemos visto, en el párrafo 3 (pág. 2), que *el ritmo, desde sus formas más simples, está basado indistintamente sobre la satisfacción y el contraste, de las tendencias propias de los tiempos y los sonidos, entre los cuales establece la ordenación en el movimiento*. Está establecido, por ley natural espontánea, que el movimiento, (y

por tanto el ritmo) es una concatenación de acciones consecutivas, de *impulso* y *reposo;* respecto a esta base, que podríase significar como "la trama del ritmo", los motivos pueden aparecer en dos opuestas posiciones:

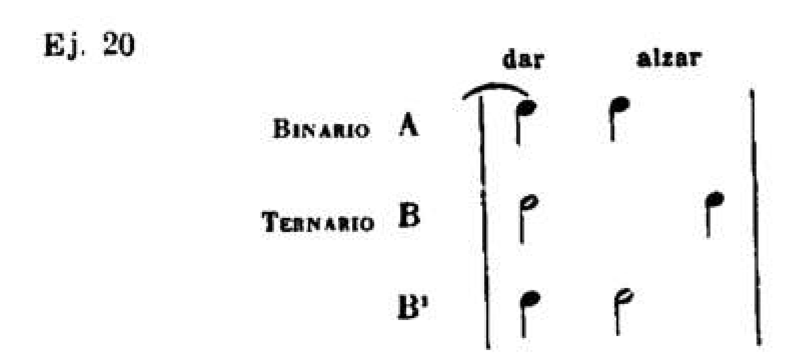
Tipo 1. — El motivo, basado en el nexo de las fases *alzar - dar*, a caballo de la línea divisoria, y que concuerda con la tendencia espontánea del movimiento: *impulso - reposo.*

Ej. 19



Tipo 2. — El motivo constituído: *dar -alzar*, situado dentro del compás. que contraría la tendencia espontánea de movimiento.

Ej. 20



Estos dos tipos, con respecto al ritmo, responden a la libertad de disponer sobre el efecto deseado; el tipo 1. (ej. 19) afirma la acción y establece reposo (*dar*) hacia abajo; mientras que el tipo 2 (ej. 20) la rechaza y permanece como en suspenso (1).

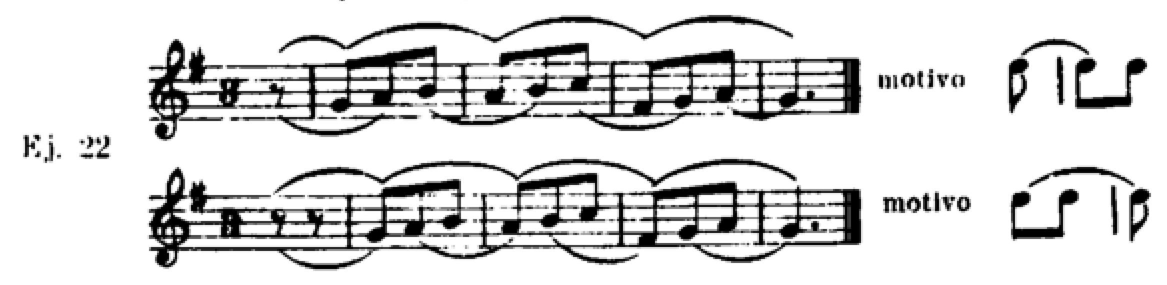
La diferencia existente entre ambos tipos es tal, que las mismas notas adquieren significado distinto y ofrecen diferente efecto rítmico, pasando de un tipo a otro.

(1) En el orden armónico (donde también existe una relación rítmica, tomando en consideración el coeficiente, "altura de los sonidos", de que se tratará más adelante), la estructura del tipo 1 tiene su correlativa en la cadencia simple: "dominante-tónica" (movimiento-reposo), y el tipo 2 en la cadencia en suspenso: ("tónica-dominante") (reposo-movimiento)

Por ejemplo este caso:



es totalmente distinto que cualquiera de los los dos subsiguientes:



A fin de evitar equívocos, es necesario observar, que estos dos diferentes tipos de motivos respecto al compás y al ritmo, *no tienen relación alguna con el lugar de la acentuación, el pasaje del ritmo, en el compás. La acentuación permanece siempre en "dar"*, con excepción de algunos casos y que no hacen sino confirmar la regla; casos en que se obtiene un efecto especial *obligando* a un movimiento, un compás, un motivo, a seguir un giro que no es natural. (Ver § 17, pág. 33)

Ej. 23. L. van Beethoven. *Sonata* op. 31, nº 2. Para piano.



Es evidente, en los compases indicados del ejemplo que precede, la existencia de un efecto deseado, proveniente del contraste entre el movimiento ternario del compás de 3|8, y el binario (acentuado aún por el "mordente") de la mano derecha.

Los ejemplos 21 y 22, demuestran que, a pesar de las posiciones opuestas de ambos ritmos en relación al compás, los acentos métricos están colocados en el mismo lugar en los dos casos.

§ 11. Cadencias: Terminaciones Masculina y Femenina. — El pasaje de la acción o movimiento al reposo subsiguiente, llámase cadencia. Por tanto, el ritmo es una sucesión de cadencias de variada eficacia.

Todas las cadencias que se producen en el transcurso de las frases y de los períodos poseen una relativa fuerza conclusiva, que es mayor cuando se produ-

cen al final de los mismos. Es decir, que la última, la cadencia definitiva, es realmente la conclusiva. Sin embargo, por disposición natural, todas las cadencias conservan similitud entre ellas

Cuando se pasa de la acción o movimiento al reposo, preséntanse dos posibilidades:

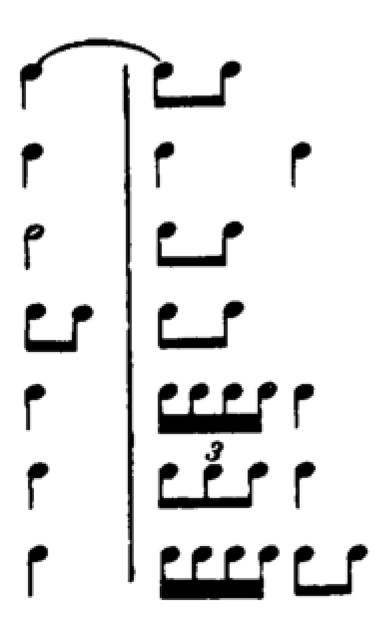
1. — En que el reposo o el acento inmediato *se halle* en *dar*. En tal caso la terminación es *masculina*:

Ej. 24



Con el o los tiempos en *alzar*, pueden realizarse todas las combinaciones posibles de fraccionamiento; mas el *dar* resuélvese en una sola nota. 2. — En que el reposo o el acento inmediato *no se halle* en *dar*. En tal caso, la terminación llámase *femenina*.

Ej. 25



De estas dos formas de cadencia derívanse dos categorías de motivos: masculinos y femeninos, de acuerdo a la cadencia que los origina. En ambos casos, trátase de motivos de *acción-reposo* (o sea *alzar-dar*, del tipo del cual se ha tratado a pág. 15, y donde, en cada caso, *el acento rítmico y el reposo, que se hallan en dar, no sufren modificación alguna.*

Es de hacer notar una diferencia: en los motivos del tipo 1, *alzar - dar,* de especie femenina, al final del motivo mismo, *queda el espacio, el tiempo, para el alzar del subsiguiente*:

Ej. 26



En cambio, en los motivos del tipo 2, *dar - alzar,* el motivo *termina con el compás.*

Ej. 27

Sin embargo, la estructura de los motivos y la presencia de pausas, dificulta a veces su fácil reconocimiento.

Ejemplos de motivos del tipo 1.: *alzar - dar*:

Ej. 28 **Forma *Masculina***

M. Clementi. Op. 38 II.

A. Corelli. Op. 2, IV.



L. van Beethoven. *I Sinfonía.*



Forma *Femenina*

V. Bellini. *Norma.*



R. Wagner. *Tristán e Isolda.*



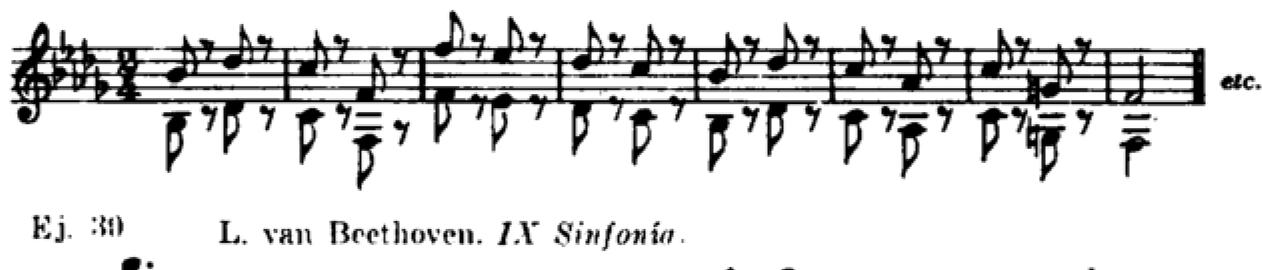
Los tres primeros ejemplos arriba citados evidencian el carácter decididamente masculino, respecto a los motivos de terminación femenina; cuya diferencia se acentúa aún más, si ambas terminaciones se suceden:

Ej. 29

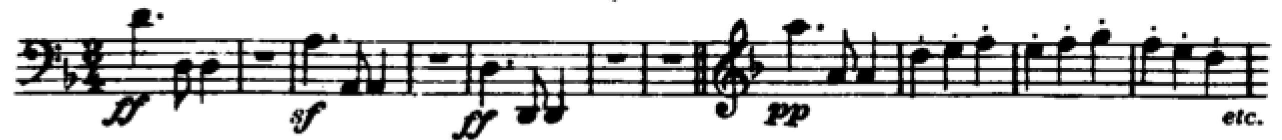


Ejemplos de motivos del tipo 2.: *dar - alzar*:

L. van Beethoven. *Sonata para piano* op. 106.



Ej. 30 L. van Beethoven. *IX Sinfonía*.



Estos dos tipos de motivos, se entremezclan a menudo en el transcurso de los períodos y aún de las frases pequeñas. Por ejemplo, en el siguiente tema de Mozart, los dos primeros compases encierran un motivo de *dar - alzar*:

Ej. 31



que de ningún modo puede interpretarse así:

Ej. 32

En cambio, en el compás 4 se manifiesta claramente una terminación femenina, es decir, del tipo *alzar - dar*.

§ 12. Fraseo en la ejecución. La indicación dada para establecer el giro de los motivos, equivale a la aplicación de un principio importante de ejecución musical. Para mejor comprensión y apreciación de la música se requiere que ella sea fraseada en forma equivalente a la del lenguaje en la oratoria, en la lectura, en la dicción. Contrariamente, la correlación de pregunta y respuesta, esa especie de

lógica sonora que rige el lenguaje musical, queda obscurecida, disminuída; incidiendo negativamente en la eficacia de la obra que se ejecuta y se interpreta

El elemento inicial del fraseo es la conexión de los motivos, frases y períodos que se concadenan, y la separación de los motivos, frases y períodos que no se concadenan. Esta separación es lo que en el canto la respiración, que a su vez truécase, en la ejecución instrumental, en una breve interrupción del sonido.

¿Dónde debe respirarse? En la música vocal, el texto sirve de guía. Cuando en el canto aparecen vocalizaciones, es conveniente evitar la respiración entre dos sílabas, de lo contrario trúncase la palabra; por tanto, debe respirarse dentro de la vocalización misma. ¿Dónde? Aquí interviene la ley natural del ritmo: puédese respirar en el así llamado *punto muerto,* es decir, en la juntura, en la articulación de los motivos, frases y períodos.

Ejemplo, el tema de Mozart ya citado:



¿Es menester, sin embargo, respirar siempre y en todos los casos dónde se ha indicado? No, ciertamente, pues ello significaría desmenuzar el período en una sucesión de motivos minúsculos. El ejecutante debe procurar mantener despierto el sentido musical de su auditorio, de modo que el ritmo, y por tanto la música ejecutada, pueda percibirse en sus grandes líneas, en sus elementos de mayor amplitud. La ejecución ideal consistiría, en mantener vivo el sentido estético de ese auditorio desde la primera hasta la última nota del trozo ejecutado, lo cual se traduciría en una imagen rítmica altamente unificada.

Por tal razón, las diferenciaciones, las respiraciones, deberían graduarse con toda meticulosidad. En algunos casos, puede ser oportuno subrayar también hasta los elementos más pequeños; pero en general, basta que el ejecutante posea el sentido justo de las subdivisiones mínimas, y que éstas, a su vez, sean perceptibles. En cambio, para las frases y los períodos largos, amplios, deberá observarse una separación claramente perceptible.

Existe toda una gama de esfumaduras y graduaciones, entre la indicación apenas intuída, y la definida y precisa diferenciación entre dos períodos. Los ejecu-

tantes, en virtud de su gusto y de su sensibilidad, deberían discernir, según los casos, sobre la apreciación justa que más convenga, y adaptarla en sus interpretaciones basadas en un sentido musical, que es, ante todo, sentido rítmico.

Por consiguiente, no existen fórmulas rígidas y adaptables para todos los casos: el gusto, el arte, deben ser, en resumen, jueces autorizados y definitivos. Sin embargo, a fin de evitar toda desviación del sentido musical, es necesaria la asimilación de un principio básico, conducente al reconocimiento y a la percepción natural, de la conformación rítmico de los motivos, frases y períodos musicales.

PERIODO MUSICAL

§ 13. RELACIONES DE ALZAR Y DAR ENTRE COMPASES. Así como existen relaciones simpáticas entre los tiempos rítmicos, que permiten su agrupación de dos en dos o de tres en tres, según los casos, formando así las unidades simples, (párrafos 2 y 3), los que a su vez se agrupan formando unidades compuestas o múltiples (7 y 8); existen así también vínculos, que contribuyen a la ofrmación de grupos de dos o de tres compases, y éstos, a su vez, agrupados en unidades mayores.

Esta serie de agrupaciones y vínculos, son consecuencia del citado principio (párrafos 2 y 4) que establece la constitución del ritmo en base a una sucesión de fases de *alzar* y *dar* concadenadas recíprocamente.

En la relación de los compases entre sí, la tendencia del *alzar* hacia el *dar* manifiéstase mediante *la preponderancia asumida por el compás en reposo;* es decir, en forma similar a la del tiempo en *dar* de los compases simples y compuestos.

Referente a los compases compuestos, se ha dicho que éstos se hallan integragrados por la agrupación de dos o tres minúsculos compases simples. Análogamente, podríanse escribir los grupos de compases (especialmente tratándose de compases simples), en forma de compases commpuestos.

La elección estructural de minúsculos compases simples (de los que la agrupación está confiada al ejecutante) o bien, de compases compuestos, determina un hábito manifiesto del compositor. Efectivamente, J. S. Bach emplea a menúdo compases (donde los tiempos aparecen mayormente fraccionados) que, en las ediciones modernas, se subidviden en dos o tres, con barras punteadas.

Ej. 34 J. S. Bach. *Clave bien temperado.* 1ª Parte. *Preludio Nº 15.*





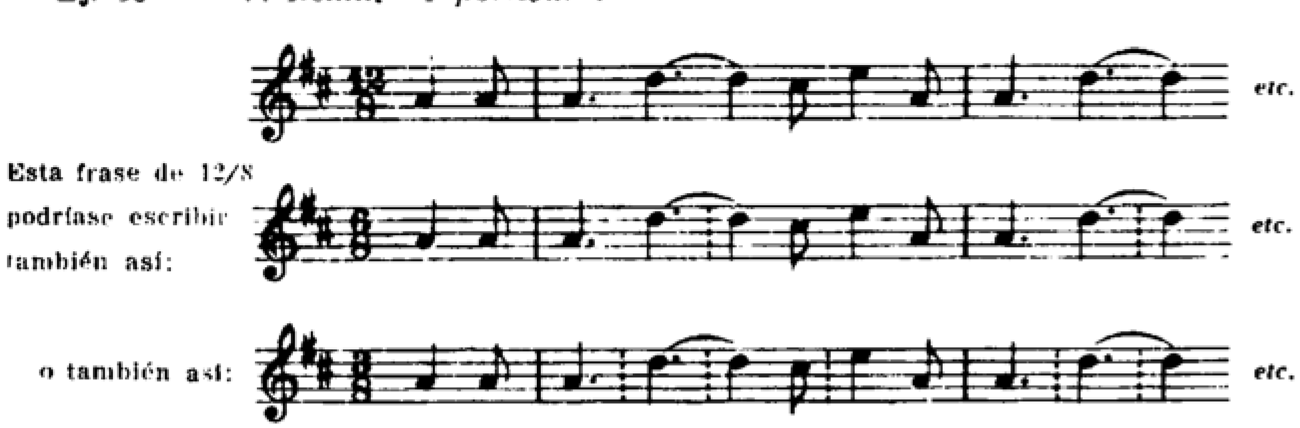
Grupo de compases simples que podrían escribirse en un compás mayor, compuesto o múltiple (1).

Ej. 35 L. van Beethoven. *Sonata* op. 110. Para piano.



Compases compuestos que podrían escribirse en una sucesión de compases simples:

Ej. 36 V. Bellini *"I puritani"*.



(1) A veces, como en el segundo tiempo de la 9a. Sinfonía de L. van Beethoven y en el prólogo del Mefistófeles de A. Boito, se indica la agrupación de los minúsculos compases: "ritmo de tres o de cuatro compases" ("ritmo di tre o di quattro battute").

Entre grupos de compases compuestos o de conglomerados de compases simples, la relación de *alzar* y *dar*, manifiéstase por el *carácter de propuesta o pregunta* (*acción*), *y* de *consecuencia o respuesta* (reposo) de las frases y de los períodos. La ordenación, es decir, la regulación recíproca de estas relaciones, es una de las fuentes principales de goce estético para el sentido rítmico musical.

§ 14. Puntos predominantes. La semifrase, la frase y el período, son amplificaciones orgánicas del motivo, y como éste está constituído sobre la base del acento rítmico (tiempo en *dar* que presenta su momento capital, también *cada semifrase, frase o período, tiene un punto predominante, un tiempo en "dar" principal*, que equivale al momento preponderante de cada uno de los elementos rítmicos.

Y así como la música es ritmo, cuyos distintos movimientos ordenados, obedecen a leyes comunes y constantes; cada agrupación de períodos, cada parte de un trozo musical, cada obra de arte considerada en conjunto; tiene un punto, un momento preponderante y decisivo.

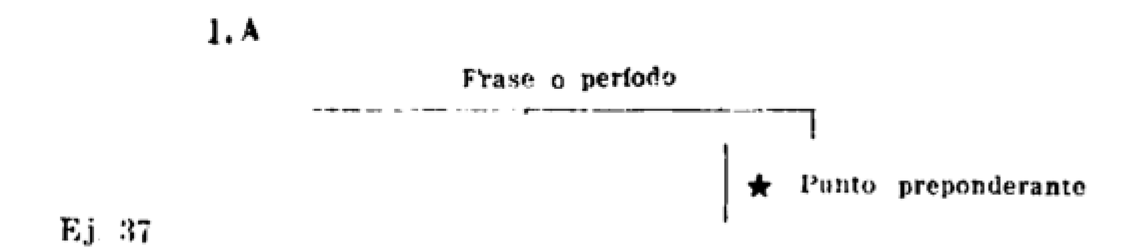
El punto prevaleciente se halla, con respecto a la frase y al período, en condiciones análogas a las consideradas a pág. 15, sobre el acento en relación al motivo, es decir:

I. — La frase o el período, está *a caballo* del punto preponderante, y que se encuentra, a su vez, en el centro de la frase o del período mismo.

II — La frase o el período *parte del punto preponderante, que se encuentra en su comienzo.*

En el caso Nº 1 se presentan las dos variedades correspondientes a la cadencia: masculina y femenina, estudiadas a pág. 17.

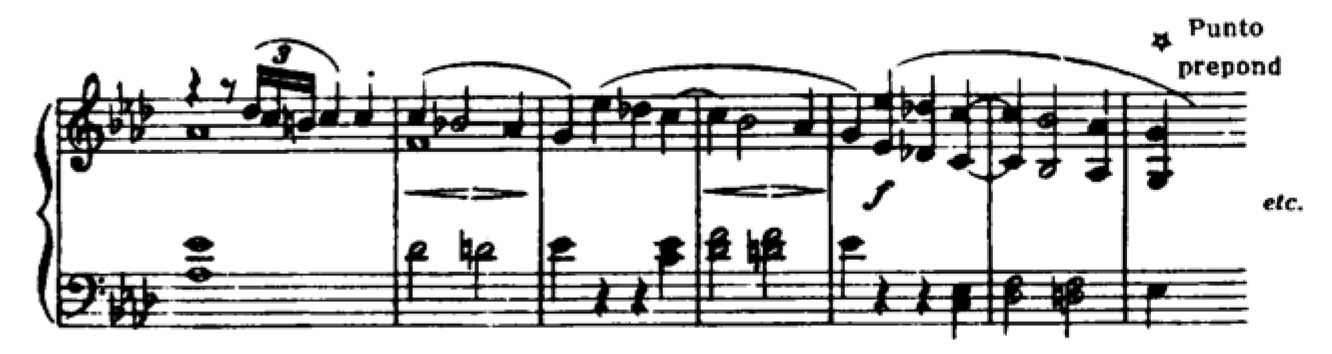
En la variedad *masculina*, la frase o el período termina en el punto prevaleciente mismo, con el siguiente esquema:



Ej. 37

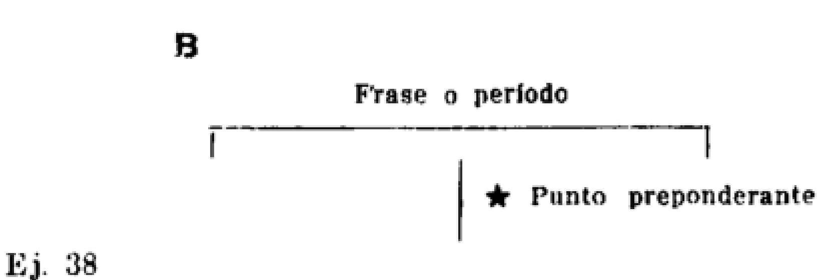
L. van Beethoven. *Sonata* Para piano, Nº 1.





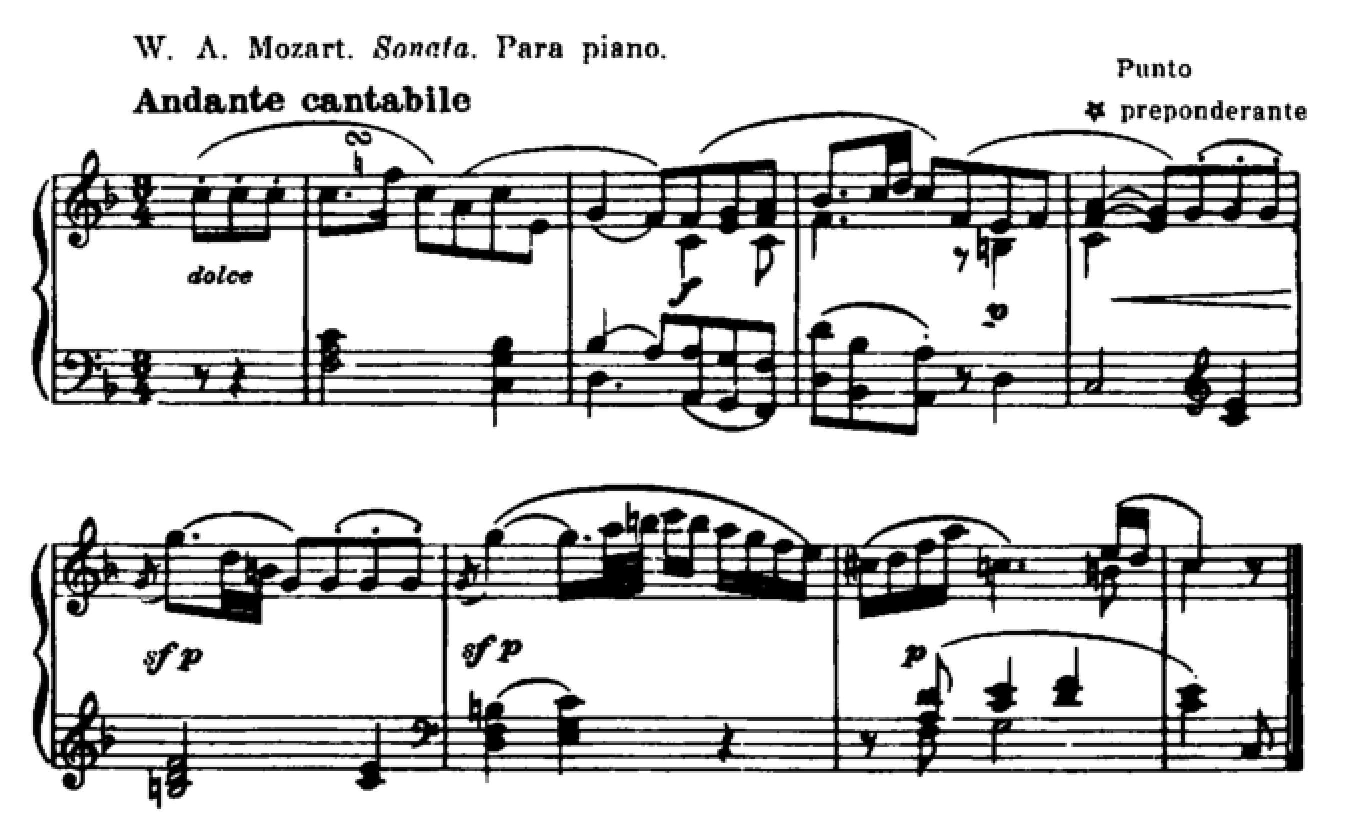
En este ejemplo, el período completo converge sobre el último acento.

En la variedad *femenina*, la frase o el período termina con un motivo, o con una semifrase completa, que sobrepasa el punto prevaleciente, con este esquema:



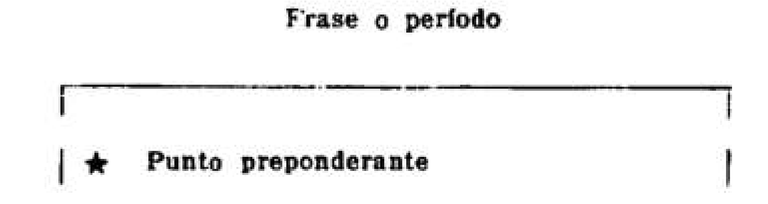
Ej. 38

W. A. Mozart. *Sonata*. Para piano.



En este ejemplo, el período presenta su centro de gravedad, en el acento final de la primera frase, en el punto indicado con un asterisco.

En el caso Nº 2, el punto preponderante hállase al comienzo de la frase o del período, con el esquema siguiente:



Ej. 39

W. A. Mozart. *Sonata*. Para piano.



Aquí todo el período parece fluir del acento inicial.

Nota. - El análisis del período musical en sus varias especies, se encuentra en la parte 2ª

EL RITMO EN LA POLIFONIA

§ 15. Polifonía de giro rítmico único. Cuando varias melodías cantan al mismo tiempo, el giro de sus frases y períodos puede ser uno solo, independientemente de la fisonomía de los motivos. En tal caso, la polifonía procede, con respecto al ritmo, como si tratara de una sola melodía.

Ej. 40   J. S. Bach. *El clave bien temperado* 1ª Parte, *Fuga Nº 2*.





Posiblemente, no haya muchas fugas compuestas de este modo: pero la concordancia rítmica es frecuente en la polifonía moderna.

§ 16. Polifonía de movimiento múltiple. *La conducta rítmica de las voces o partes que integran la polifonía, está ligada a la conducta melódica de las mismas.* A una fisonomía melódica característica, corresponde una conducta rítmica personal más o menos independiente. Si, en cambio, la fisonomía melódica desaparece, también desaparece el giro individual del ritmo.

A veces, la polifonía se halla integrada por voces o partes bien definidas. Entonces, las diversas melodías concuerdan tan sólo en los acentos rítmicos de los compases; pero, con respecto a sus agrupaciones en frases o períodos, cada melodía procede separadamente. *El efecto de este género de polifonía, se funda precisamente sobre la referida independencia y sobre el sentido de contraste que resulta.*


Ej. 41 O. de Lassus. *Motete: Fulgebunt justi.*



A menudo, las distintas voces o partes, se contienden una misma frase, un mismo período característico; desarrollándose en torno a éste, una serie de giros melódicos y rítmicos de importancia relativa, pero sometidos al influjo rítmico de la única parte preponderante.

Ej. 42 J. S. Bach. *Clave bien temperado*, 2ª Parte, *Fuga Nº 9.*

etc.

En este ejemplo, las partes no conservan un movimiento rítmico individual determinado, sino cuando ejecutan el tema.

Otro ejemplo análogo:

Ej. 43 G. P. da Palestrina. Motete. *Lapidabant Stephanum.*





A veces la polifonía es todo un entrelazamiento de motivos breves y destacados que conservan despierto el sentido rítmico, mediante sus "entradas" en una u otra voz o parte, alternativamente.

Ej. 44 J. S. Bach. *Clave bien temperado*, Parte II, *Fuga Nº 5.*



En estos casos, es aún más difícil determinar una específica tendencia rítmica de las partes, que exceda los estrechos límites de los fragmentos temáticos.

El único factor invariable en los ejemplos indicados, es *la posición de los motivos respecto al alzar y al dar de los compases en sus conceptos más simples;* es decir, considerando a los compases compuestos o múltiples, sencillamente como a conglomerados de pequeños compases simples de 2 o 3 tiempos. Así los motivos:

Ej. 45



En cualesquiera de los órdenes jerárquicos de los movimientos rítmicos, *los que están en acción de alzar nunca truecan esa posición por la de dar o viceversa;* lo cual prueba, que *todos los procedimientos y artificios de los ejemplos presentados.*

nunca inciden sobre los principios reconocidos de los párrafos precedentes, y que se refieren a la relación natural existente entre motivo, ritmo y compás (1).

(1) En la notación de la polifonía antigua, no aparecen indicaciones de compases hasta el siglo XVII, en general, y en los manuscritos de la Capilla Sixtina, tan sólo a principios del siglo XIX. Sin embargo, no podría aducirse que los antiguos polifonistas desconocieran la función específica del compás como sucesión periódica, isócrona, de acentos rítmicos comunes a todas las voces; como así tampoco considerar la aparición del compás, en las ediciones modernas, como una constricción impuesta a las obras del pasado. Del mismo modo podría aducirse, que los escritores, poetas, oradores, antiguos, desconocieran incisos, frases, períodos, por cuanto en los manuscritos no se encuentren signos de puntuación.

La armonía es ritmo; por ejemplo, en todos los casos que como en este, aparecen conexiones similares:

donde las armonías son las que realmente determinan el compás.

Indudablemente, los compositores dábanse cuenta de la trama rítmica de sus obras. Pero en aquella época los cantores eran a la vez compositores: no se podía entrar como tales en las grandes capillas, sin saber escribir un motete polifónico. Durante siglos, el contrapunto fué un complemento del arte del canto.

La expresión misma "compás" (en latín, "cum", con, y "passus", paso), en italiano equivale a "battuta" e indica claramente que entonces **si batteva**, se marcaba de manera más sensible que en la actualidad. Se marcaba el dar con una lonja de cuero, "la chancla" (zapatilla) substituída a menudo por un rollo de papel de música; costumbre no desaparecida totalmente, y que verosímilmente se remonta a épocas pretéritas. Dom J. Jeannin O. S. B., publicó e ilustró textos medievales, donde se refiere a **tabulae ossae** (**L' accompagnement instrumental à l' eglise au moyen-âge**. La vie et les arts liturgiques. Sept. 1917, pág. 493): una especie de castañuelas de marfil que servían para marcar el compás del canto litúrgico. El docto monje cree haber hallado un ejemplar (de propiedad del señor Piccinelli de Brescia) de estas antepasadas de la chancla y de la actual batuta orquestal. Por tanto, si los antiguos polifonistas no veían gráficamente dividido el compás en los libros de canto, en cambio percibíanlo sensiblemente durante la ejecución.

En la manera de "llevar el compás", distinguíase, por consiguiente, el alzar del dar, tanto mejor, en cuanto el dar marcábase efectivamente. Al respecto, refiérese a menudo en las indicaciones de los cánones así llamados enigmáticos. En la Capilla Sixtina, hasta pocos años ha, el compás de 4 tiempos: se llevaba como si fueran 2 compases de 2 tiempos, es decir:

En la polifonía vocal, los cantores romanos aún cuentan así los compases de espera, duplicando el número escrito en las ediciones modernas. Esta modalidad explica cómo, en las partituras con compases (por ejemplo, del siglo XVIII) aparezca algún compasillo de 2 tiempos intercalado entre los de 4, y asimismo sin indicación alguna de mutación.

Por tanto, las barras divisorias de las ediciones modernas son, para la natural ejecución, no tan sólo menos sensibles y menos peligrosas que los golpes de chancla de aquella época, sino que también menos frecuentes, por innecesarias, en los compases de 4 tiempos. En cuanto a los de 3 tiempos, de acuerdo a opiniones autorizadas, se marcaban los tres, cada uno con un dar y un alzar. En tal caso, los golpes marcados representan un número tres veces mayor que el requerido, empleando las líneas divisorias modernas.

La relación existente entre el acento de las palabras, y el ritmo y compás respectivos, se considerará más adelante en ocasión de tratarse los coeficientes, precisamente a propósito del factor **"fuerza"** en los §§ 22 y 23 de págs. 37 y 41.

§ 17. MOVIMIENTO FORZADO. Desde el comienzo, ha podido apreciarse, que el ritmo —la música toda, por consiguiente—, se funda tanto en la satisfacción como en el contraste de sus tendencias naturales. Una de las manifestaciones de este principio se la encuentra en la práctica de *forzar un movimiento rítmico a seguir un giro que no le es propio.* En el párrafo 10 se ha considerado un ejemplo de un breve movimiento binario constreñido en un compás ternario: (ej. 23 de página 18). Como se ha dicho, se trata de un efecto *deseado, fundado precisamente, sobre el sentido forzado, proveniente de la contradicción entre el motivo y el compás que lo contiene.*

He aquí otro ejemplo:

Ej. 46 E. Grieg. *Cuarteto, op. 27*: Intermezzo.



En este ejemplo, los violines presentan, en dos posiciones distintas con respecto al compás, una misma melodía, que aparenta tener un movimiento espontáneo en contraposición a la naturaleza del compás de 3/4, en que se halla constreñida:

Ej. 47



Estas traslaciones se aplican también en la realización de *estrechos*.

Ej. 48 A. Gabrieli. *Missa brevis.*

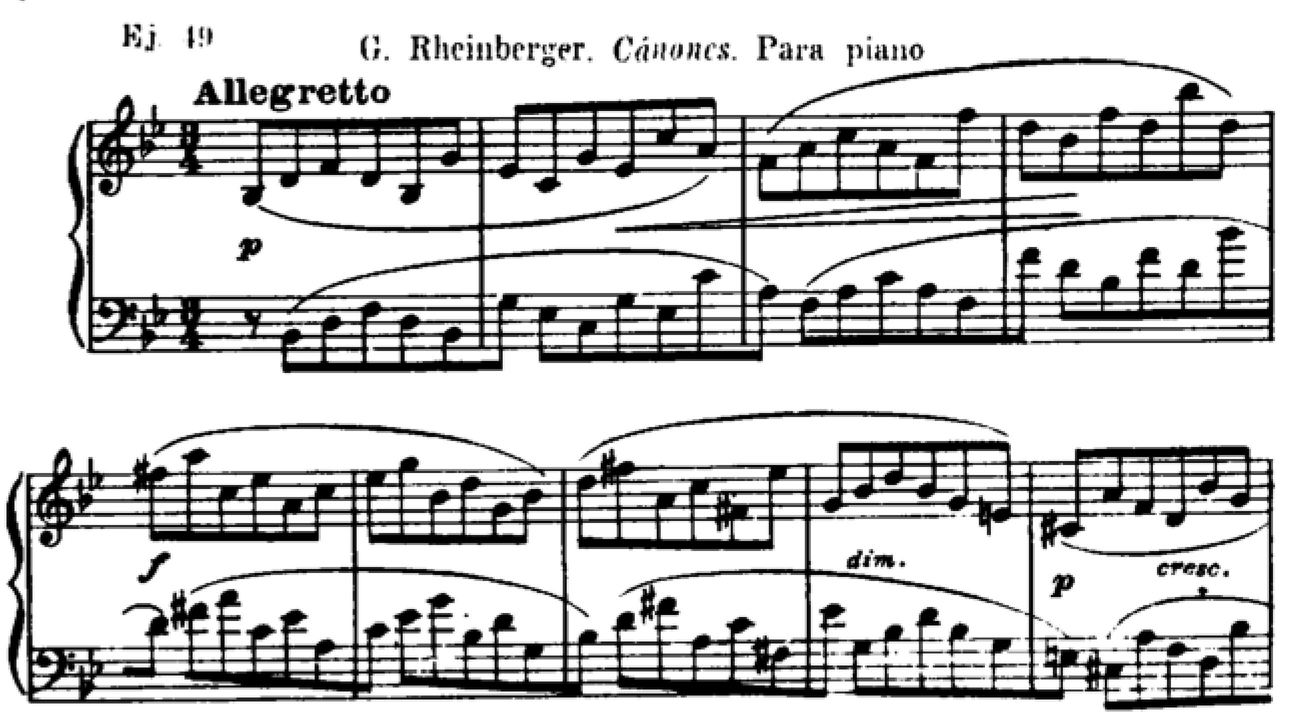


G. Croce. *O sacrum convivium.*



Según se ha visto en el párrafo 16, ej. 43 y 44, a menudo las entradas de las partes o voces, que se imitan recíprocamente, se producen a intervalos de tiempo tales, que colocan a los motivos en su justa posición respecto del compás. En cambio, en estos ejemplos existe *verdadera traslación del motivo,* que pasa del *alzar* al *dar* y viceversa.

Ej. 49 G. Rheinberger. *Cánones.* Para piano





En este ejemplo, el propósito del compositor es evidente: dar la impresión de dos personas que se persiguen mutuamente sin lograr alcanzarse. Es el origen, la intención inicial de la Fuga.

Estos procedimientos, y sus características respectivas, lejos de contrariar los principios naturales que rigen las relaciones entre motivos, ritmo y compás, no hacen más que confirmarlos.

Es, precisamente, a lo fundamental de dichos principios, que deben su existencia y su eficacia, estos *procedimientos en contradicción*.

COEFICIENTES DEL RITMO

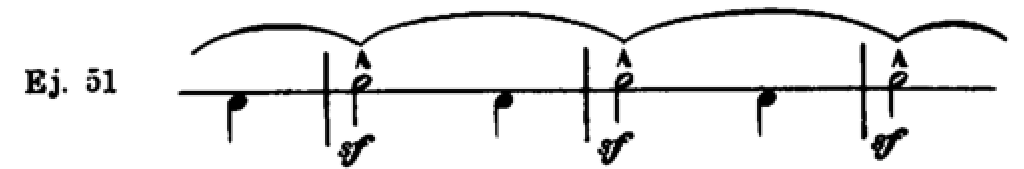
§18. Coeficientes del ritmo. – Cada sonido que se percibe se distingue por el complejo de cuatro características: I. Valor de duración; II. *Fuerza* o intensidad dinámica; III. Altura melódica; IV. *Timbre* o color de sonido. Estas características, a su vez, dan lugar a otros tantos factores rítmicos y musicales; los cuales, aún no siendo indispensables, contribuyen en conjunto, a la existencia y percepción del ritmo, que por tales motivos, determínaseles como sus *coeficientes*.

§ 19. Los coeficientes y el acento rítmico. Según se ha determinado anteriormente, el acento rítmico tiene importancia preponderante en el movimiento, y por tanto en el compás; su existencia revela el punto y el momento más sensible de los fragmentos que se entrelazan. Es el instante de la percepción y de la medida de las diversas unidades, tanto que el ritmo puede percibirse tan sólo mediante acentos.

Ej. 50 

Es, por tanto, natural que el mismo *se convierta en centro de atracción*, y que por su intermedio, adquieran relieve todas las características de los sonidos, es decir, *todos los coeficientes del ritmo*. El movimiento más espontáneo, más incisivo, podríase argüir, es el siguiente:

Ej. 51



donde el sonido situado en *dar*, aúna y agota las cuatro características enunciadas, es decir: I. *Mayor duración*; II. *fuerte*; III. *Agudo*; IV. *Esforzado*.

Sería un error, sin embargo, creer que esta coincidencia de todos los coeficientes, sobre el acento, sea necesaria o tan sólo suponerla condición normal del movimiento rítmico.

§ 20. Variedad y coeficientes en general. *Satisfacción y contraste.* Cuando se percibe algún fenómeno, es en el primer momento cuando recíbese la impresión más eficaz. La duración, la persistencia, opónense a la sensación inmediata agradable e intensa; razón por la cual, en un lapso de tiempo más o menos breve, disminuye, aún agótase la eficacia de las sensaciones. *A fin de que la sensibilidad se mantenga despierta durante el mayor lapso, es necesaria la mutación constante en el sucederse de las impresiones.* El sentido rítmico y musical es, por tanto, muy sensible a la variedad: *la monotonía es enemiga acérrima de la belleza.* La insistencia de un mismo movimiento de una misma fórmula, que no responde a una intención —es decir, que no está destinada a obtener la expresión de un sentimiento determinado, o a excitar una particular sensación— dicha insistencia genera monotonía más o menos sensible o molesta.

En otros términos: *el sentido rítmico y musical, exige variedad, es decir, alternación de satisfacción y contraste de sus tendencias espontáneas.*

Puédese, por tanto, llegar a la conclusión de:

I. *Todos los coeficientes del ritmo, tienden a manifestarse de manera preponderante con respecto al acento.*

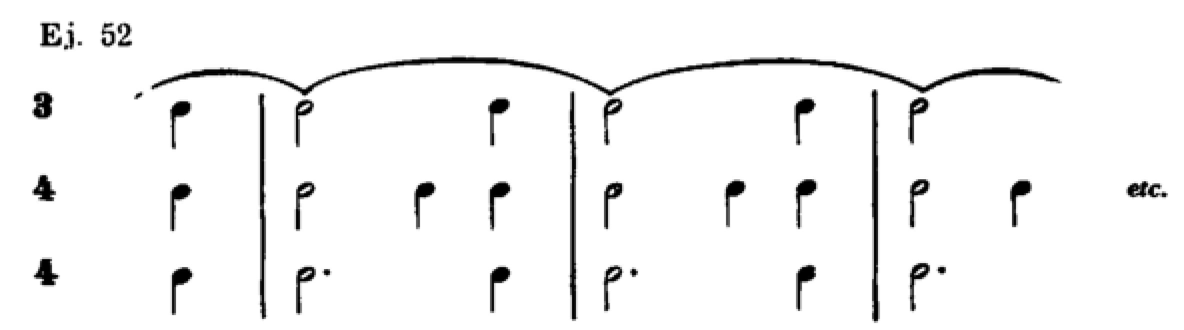
II. *Para obtenerse un movimiento rítmico que satisfaga el sentido natural, es necesaria la alternación de la forma primitiva del tipo de movimiento empleado, con otras formas, aún siendo menos espontáneas.*

A tal fin, se considerarán a continuación, diversos coeficientes, en base a ambos puntos de vista.

§ 21. Variedad en la duración de los sonidos. La duración de los sonidos es el coeficiente de importancia mayor.

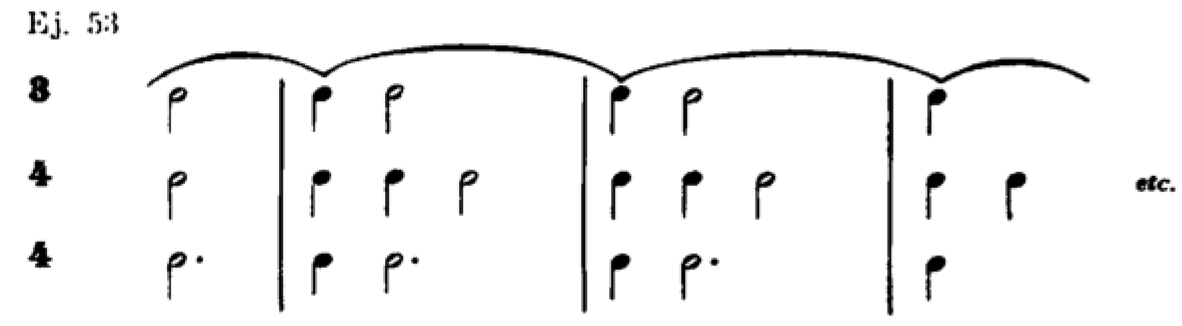
I. Se ha determinado en el párrafo 19 que la tendencia **primitiva conduce a** este género de movimientos:

Ej. 52



donde el sonido de más duración se halla sobre el acento rítmico principal. **Los movimientos** siguientes son menos espontáneos:

Ej. 53

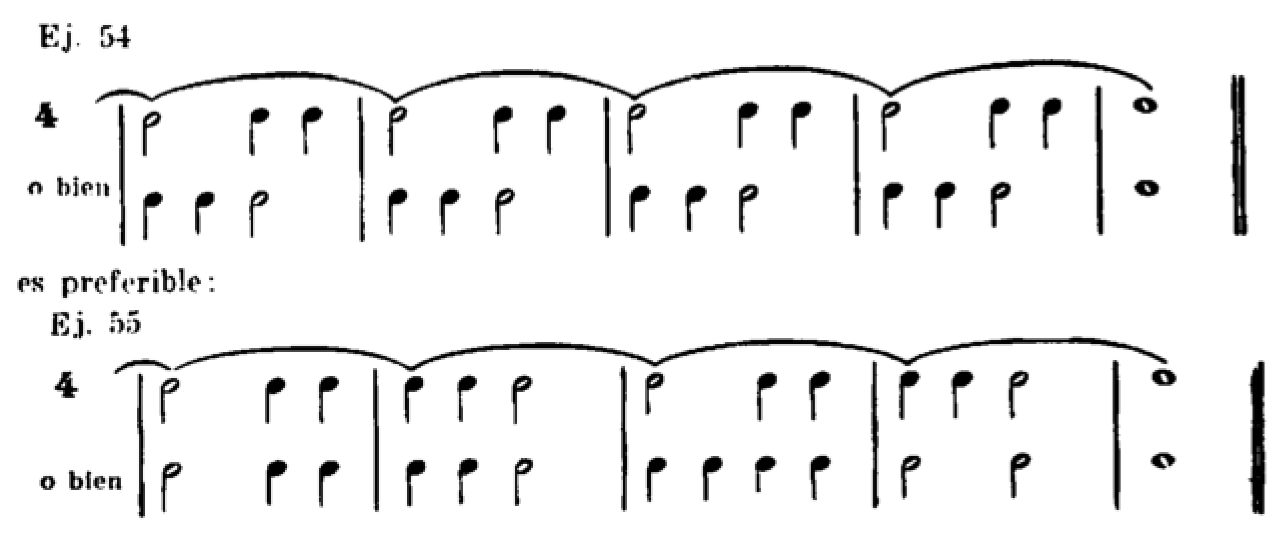


donde el sonido de mayor duración no se halla situado sobre **el acento rítmico.**

II. Si una vez agotadas estas limitadas posibilidades, la repetición del tipo **más** instintivo produce cansancio, mayor saciedad aún producirá la inoportuna **repetición** de los tipos menos espontáneos. Es necesario, por consiguiente, ***alternar los varios tipos,*** las varias posiciones de los valores de duración en el compás.

Así, en vez de:

Ej. 54



es preferible:

Ej. 55

§ 22. Variedad en la fuerza. **La fuerza posee una importancia tal, que muchas** veces se ha concebido al ritmo, exclusivamente, como **un alternarse de tiempos** fuertes y débiles.

La fuerza se manifiesta de dos maneras: *bajo la forma de acentos o tiempos fuertes* (1), es decir, mediante manifestaciones más o menos violentas, de energía, o bajo la forma de *aumentos y disminuciones graduales,* vale decir, por medio de *crescendo* y *decrescendo.*

I. La alternación de tiempos fuertes y débiles, desde ya, es un principio de ritmo, por dos razones:

a) Cada acto en sí, es revelación de fuerza, por consecuencia, cada conexión de acción y reposo, implica una tendencia, aún pequeña, a una manifestación de energía.

b) *El acento rítmico, por natural preponderancia, atrae sobre sí, entre otros coeficientes, también la fuerza.*

Si así no fuera, no se comprendería por qué el redoble de un tambor, los golpes de un martillo, etc., dan una sensación de movimiento, de ritmo. La unión del canto con la danza está fundada, precisamente, en la coincidencia de los acentos de las palabras, (que son tiempos fuertes), con los acentos rítmicos, es decir, con los tiempos en *dar* del ritmo musical. Por tal razón, en el *movimiento espontáneo, primitivo,* es fuerte el primer tiempo del compás (y, subordinadamente, los acentos secundarios de los compases múltiples), mientras que los demás tiempos permanecen más o menos débiles.

Durante la primera parte de una frase o de un período musical, se tiene la sensación de *propuesta,* mediante un aumento en la intensidad del movimiento: el sentido agógico, es decir, el sentido de acción. Es, por tanto, natural que se produzca también la tendencia hacia un aumento de fuerza; cuyo punto culminante se establece en el acento, precisamente entre la terminación de la primera parte de la frase o período, y el comienzo de la segunda.

En el transcurso de esta segunda parte, la sensación de *respuesta,* de consecuencia, de tendencia hacia el reposo; conduce a una disminución gradual de la intensidad del movimiento, y, por tanto, de la fuerza.

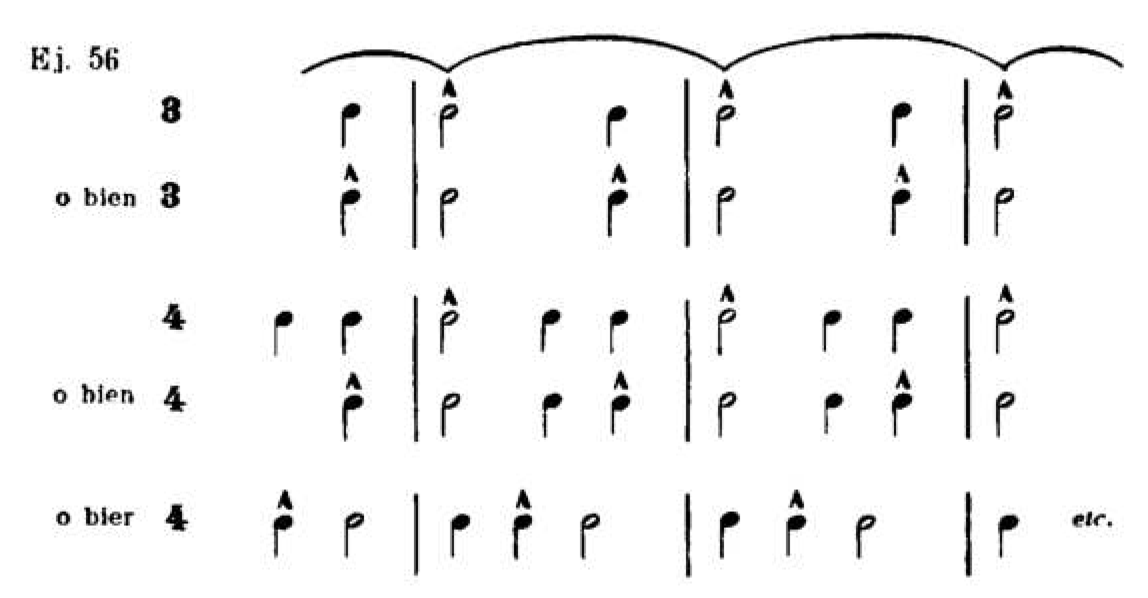
Por consiguiente, la *forma instintiva* de graduación dinámica de una frase o de un período musical, es la siguiente:



II. Sin embargo, el movimiento primitivo no es ley absoluta: existen, en cambio, otras posiciones de la fuerza, además del acento. Con efecto estético variado, *cualquier tiempo del compás, cualquier instante del movimiento rítmico, puede ser fuerte, tanto en dar como en alzar:*

(1) Es necesario reparar sobre la difundida impropiedad terminológica, al denominar el acento (1er. tiempo del compás) tiempo fuerte; impropiedad, que estas consideraciones pondrán mayormente de manifiesto.

Ej. 56



Considérase superflua la presentación de ejemplos de tiempos fuertes en *dar*. En cambio, será conveniente la consideración de casos donde la fuerza aparece en otros tiempos del compás, y cuya variedad ejerce una apreciable función sobre el contenido musical de los motivos.

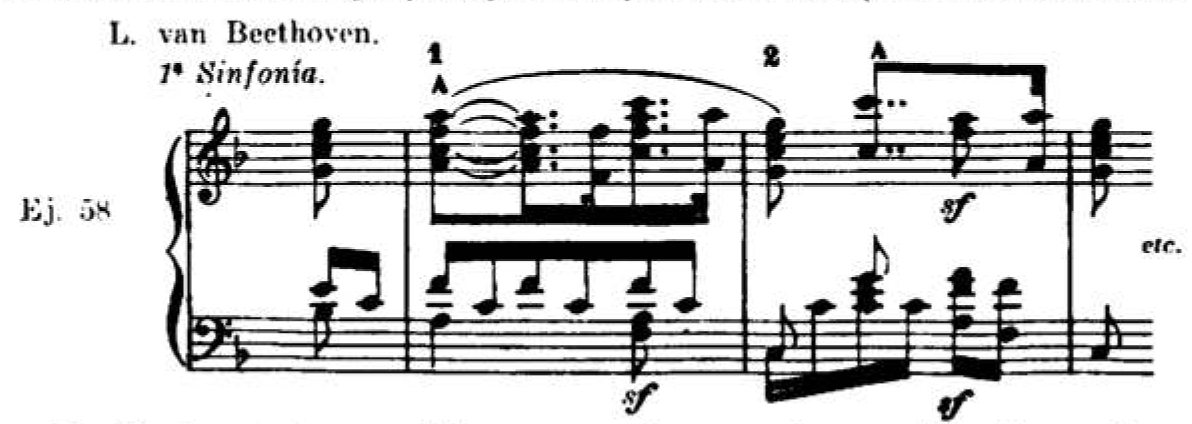
Ej. 57 L. van Beethoven. *1ª Sinfonía.*



En el presente tema, no cabe dudas que, mientras el acento rítmico está en el primer tiempo del compás, el tiempo dinámicamente más fuerte se halla en *a* en la primera mitad del tema. En la segunda mitad, el punto "b" es culminante también en cuanto a fuerza. El ejemplo siguiente aporta una concepción más clara aún:

L. van Beethoven.
1ª Sinfonía.

Ej. 58



En él, el autor ha concebido y expresado como tiempos fuertes, el primero y tercero del primer compás. En el segundo compás, son tiempos fuertes el segundo y el tercero; mientras que el primero es evidentemente débil, aún conservando su carácter y su función de acento rítmico. En el transcurso del trozo, los diferentes

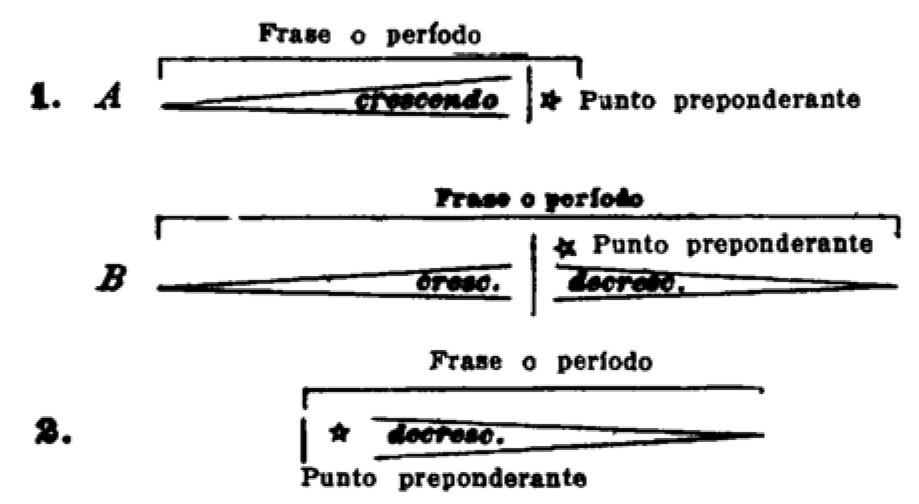
lugares en que se encuentran los acentos de fuerza en el compás, es fuente de variedad y vida:

Ej. 59



Las mismas comprobaciones se verifican respecto al *crescendo* y *decrescendo*, conjuntamente, en las frases y en los períodos.

A pág. 25 y subsiguientes, ha podido comprobarse cómo la frase y el período poseen un punto preponderante propio, y cómo tales puntos decisivos se hallan en tres diversas posiciones respecto a la frase y al período mismo. Desde que se ha dicho, que el carácter de propuesta conduce a una aumentación, y el de respuesta, a una disminución gradual de fuerza; es consecuente, que también la graduación de fuerza se halle en tres aspectos distintos con respecto a la frase y al período. Aspectos que se indican sobre la base de los esquemas expuestos a pág. 25 y subsiguientes:



El punto preponderante señalado con el asterisco, es el acento principal de la frase o del período.

Estos esquemas representan la *tendencia espontánea;* sin embargo, sabemos que las tendencias *pueden y deben* ser satisfechas así como contrariadas; por tanto, cada problema admite dos soluciones opuestas o paralelas, con efectos relativos a su misma naturaleza; lo cual justifica la existencia de frases y períodos donde la fuerza se halla situada de manera distinta a la citada más arriba.

§ 23. El acento en las palabras y el ritmo en el canto. Se ha considerado anteriormente, que la unión del canto con la danza, se funda sobre la coincidencia de los acentos de las palabras (que equivalen a tiempos fuertes) con los tiempos en *dar* del ritmo musical. Para la consideración de este argumento con la precisión debida, requeriríase un desarrollo al margen de los propósitos del presente estudio. Sería necesario comenzar con el estudio previo del carácter y función del acento en los distintos idiomas a través de los siglos; considerar las diversas condiciones de la acción en la palabra aislada, sobre la frase, sobre el verso, etc.

Un solo ejemplo: la poesía clásica latina, tiene por base la *cantidad,* es decir, *la duración larga y breve de las sílabas, y no su acento.* Todo el arte clásico latino, la mayor parte del medieval y, por ejemplo, los himnos del Breviario Romano (revisados por Urbano VIII sobre la base de la métrica clásica) *no se fundan sobre el acento.* Por tal razón (cítase un ejemplo entre mil) los dos siguientes versos tienen *la misma trama métrica* (es decir, disposición de sílabas largas y breves):

Ej. 60 ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩

Ré - rum Dé - us té - nax ví - gor

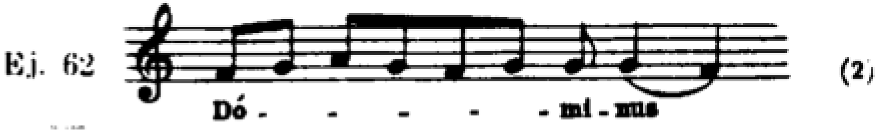
Im - mó - - tus in te pér - - ma - nens

aún teniendo *disposiciones contrastantes de acentos.* (1).

Luego, las tradicionales melodías litúrgicas (llamadas gregorianas) prueban que en el siglo XVI, entendíase el acento latino en forma distinta a la de los siglos precedentes. Ejemplo: la fórmula cadencial, que en todas partes, durante la edad media, se cantaba así:



quedó modificada de esta manera:



(2)

(1) Llámase metro y trama métrica, a la disposición de las sílabas largas y breves, y ritmo y movimiento rítmico, a la disposición de los acentos.

(2) No sería inverosímil, que la manera de tratar el acento del arte medieval y la que derivóse hasta fines del siglo XVI, estuviese en relación con la lentitud del movimiento que se practicaba. En movimiento lento, el acento puede determinarse tanto en dar como en alzar, mucho más que en movimiento rápido.

Por otra parte, las palabras que componen un verso, aún si éste fundado en el acento, pueden cantarse de dos distintas maneras:

a) sobre la base del esquema rítmico del verso;

b) omitiendo dicho esquema.

Para aseveración de esta premisa, considéranse dos hechos corrientes:

I. *Las repeticiones.* Ejemplo:

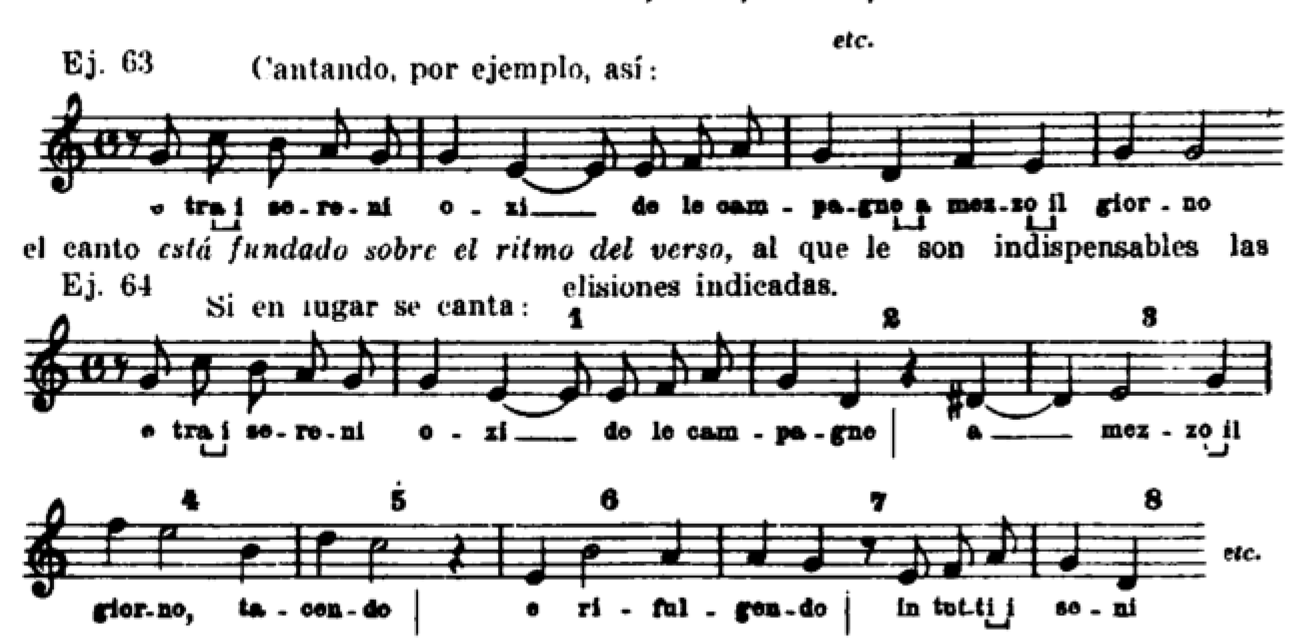
"Salve, o bella emperatriz"

Es suficiente la repetición de una palabra, como a menudo se emplea en el canto para mayor valor expresivo de la idea, para que todo el ritmo del verso se vea truncado:

"Salve, salve, o bella emperatriz".

II. *Las elisiones.* Si se cantan separadamente las dos sílabas cuyas vocales se funden por elisión, el ritmo rómpese nuevamente. Un ejemplo tomado de la *V Primavera ellenica* de G. Carducci:

Ti rapirò nel verso; e tra i sereni
Ozi de le campagne a mezzo il giorno,
Tacendo e rifulgendo in tutti i seni
Ciel, mare, intorno,



Cantando, por ejemplo, así:

el canto *está fundado sobre el ritmo del verso,* al que le son indispensables las elisiones indicadas.

Si en lugar se canta:

en los compases 2, 5 y 7 las elisiones han desaparecido, y la melodía ha tomado un movimiento rítmico que *no es más el del verso.* Procedimiento que, algu-

nas veces, *no puede adoptarse,* como cuando la frase poética se halla a caballo de dos versos. Así, en el ejemplo citado, no podríase cantar el primer verso sobre su base rítmica:

| Ti rapirò nel verso; e tra i sereni

mientras separando ambas frases, desaparece la elisión:

Ti rapirò nel verso; e tra i sereni
Ozi de le campagne *etc.*

Como puede colegirse, trátase de una materia sobre la que es casi imposible formular leyes precisas. Cuanto se ha dicho sobre la coincidencia de los acentos de las palabras con los tiempos en *dar*, debe considerarse como principio fundamental regido con discreción y amplio criterio. El arte de todos los tiempos ha conservado, al respecto, una libertad del más alto valor técnico y expresivo, cuya aplicación se halla estrechamente ligada a las características y a las tendencias de los pueblos, de las épocas, y de los respectivos autores.

A pág. 11.12.23.40. se ha visto cómo los distintos factores rítmicos establecen una especie de jerarquía entre acentos principales y secundarios; del mismo modo como la hay también en el lenguaje hablado.

En las relaciones entre palabras y música, los acentos principales tienden a encontrarse en el *dar* del compás, aún con más frecuencia que los secundarios, que pueden quedar como en suspenso, en *alzar*, sin con ello chocar con el sentido rítmico; más aún, ejerciendo una función, en cierto modo, generadora.

¿Cuáles son los acentos principales? El verso está construído a semejanza de un compás compuesto, con sus acentos (que son los del ritmo verbal) de los cuales unos principales y otros secundarios.

Por espontánea tendencia, *el todo converge hacia el final*:

Secundario **Secundario** **Principal**

S'ode a déstra uno squillo di tromba.

Por tal motivo, tanto en el lenguaje como en la música, *las cadencias finales*, de las frases, de los períodos y de los trozos enteros, *pueden considerarse entre los momentos más sensibles de la lógica sonora.*

Las frases cantadas pueden dejar en suspenso otros acentos, sin provocar choques rítmicos, colocando en forma escueta su acento último.

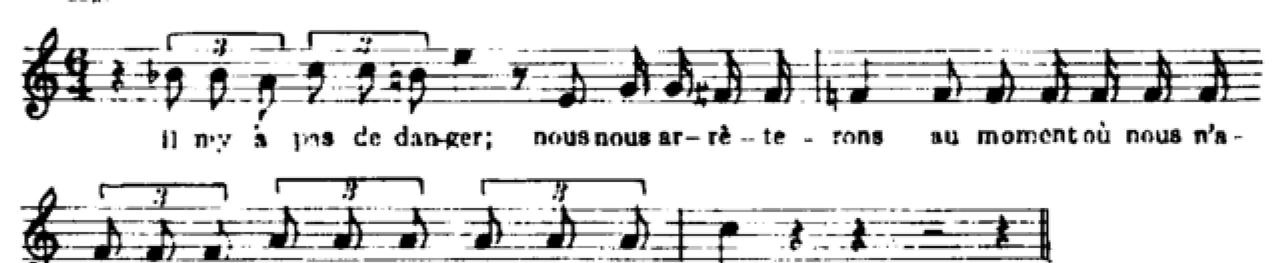
Suele acontecer, que la declamación musical acentúe la referida tendencia, pro-

vocando relieve melódico, tan sólo en el *último acento*. Sin aludir a los recitativos litúrgicos, que están fundados sobre este principio, he aquí dos ejemplos modernos:

Ej 65 C. Debussy, *Pelléas et Mélisande.* (1)



Ej. 66



También la tendencia del verso convergente sobre el último acento y la jerarquía de los acentos principales y secundarios, deben considerarse con relativa libertad. Un ejemplo:

« Nulla tu cerchi per l'immenso mondo »

Numerando las sílabas y señalando los acentos, el esquema rítmico es el siguiente:

Secundario	Principal	Secundario	Secundario	Principal
1 2 3	4 5	6 7	8 9	10 11

es decir: acentos principales: sílabas 4ª y 10ª
„ secundarios: „ 1ª, 6ª y 8ª
atonas: las demás sílabas.

Lo que sugiere el siguiente ritmo musical:

Ej. 67



A este mismo verso podrán aplicarse los más variados ritmos.

(1) En toda la obra de Debussy, es evidente la intención de reproducir el efecto melódico del lenguaje francés, en virtud de la analogía del medio técnico calcado, precisamente, sobre los recitativos litúrgicos.

Como por ejemplo:

Ej. 68



la melodía coordina exactamente con el ritmo del verso, que aún puede cantarse así:

Ej. 69



donde aparece un trueque de duración entre acento principal en *cér* - chi y acento secundario en im - *mén* - so o bien así:

Ej. 70



en el que, no sólo el acento principal en *cér* - chi se halla en el tercer tiempo del compás; sino que también el acento principal *món* - do, es breve, mientras el acento secundario *Nul* - la se halla sobre un *alzar*, de corchea. Las tendencias puramente musicales, y las esfumaduras de carácter patético que la música pone de relieve en el canto (correspondientes a las esfumaduras de la voz en la declamación, y que constituyen todo un arte que se coliga a la rítmica específica de los textos), intervienen para modificar ligeramente el giro primitivo e intrínseco de la palabra, y al mismo tiempo, para ejercer una función a veces preciosa, siempre de suma importancia.

Los antiguos polifonistas, colocaban los acentos de los textos que ellos mismos cantaban, a veces en *dar* y otras en *alzar*, sea prolongándolos o haciéndolos breves. Trátase de un arte que se extiende a toda la música hasta fines del siglo XVII, aunque sus secretos no nos han sido todavía enteramente revelados.

Estos acentos colocados en *alzar*, que podrían considerarse aparentes errores, en efecto, eran licencias que los maestros se tomaban con propósito deliberado. Cítase a continuación uno sólo de estos ejemplos, que por otra parte, son corrientes en las obras de aquella época y de todos los países; he aquí una fórmula concisa:

Ej. 71



en la cual, la sílaba acentuada de *tú* - i, se halla en verdad en *alzar*.

Un criterio que resulta evidente del complejo de toda la polifonía vocal, es que si una sílaba acentuada se presenta después de un silencio, esta sílaba toma su-

ficiente relieve por efecto de la entrada, si bien colocada en *alzar*. Por tal razón, era indiferente cantar:

Ej. 72 G. P. da Palestrina. Misa: *Aeterna Christi munera*.



No existen dudas: la alternación de los acentos, unas veces en *dar* y otras en *alzar*, tiene una función particular en la declamación cantada y en la estética de la Edad media, y de todo el arte hasta épocas avanzadas del Renacimiento.

§ 24. Variedad en las relaciones de altura entre los sonidos. Las relaciones de distinta altura entre los sonidos, constituyen la *tonalidad* (1).

Los sonidos pueden obrar uno después del otro en orden sucesivo, en la *melodía*, y varios a un tiempo, en orden de combinación simultánea, en la *armonía*. Armonía y melodía son manifestaciones paralelas del mismo complejo de leyes del movimiento, es decir rítmicas.

I. *Melodía*. El diferente grado de altura del sonido tiene, ciertamente, eficacia rítmica:

Ej. 73



Aquí, existe, sin duda, un principio de ritmo, binario en A y ternario en B:

Ej. 74



¿No es evidente, que en A, el movimiento melódico facilita y contribuye al ritmo más que en B? ¿Por qué así? Porque, como todo coeficiente, también la altura del sonido tiende a manifestarse sobre el acento. Precisamente: *el movimiento espontáneo del giro melódico tiende a hacer percibir las notas más agudas en dar*.

---

(1) Tonalidad no significa tono, sino el complejo de las relaciones entre los sonidos.

Por otra parte, *las notas poseen plena eficacia tonal* (y por tanto, también melódica) *tan sólo cuando se hallan en dar* (1), tan es así, que las dos versiones del ejemplo 74, se podrían resumir como sigue:



Ej. 75

La diferencia entre ambas versiones, resulta tan sólo de la posición en *dar*, en un caso, y de la posición en *alzar*, en el otro, de una misma sucesión de notas.

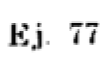
De la misma manera, tienen especial valor tonal, las notas situadas en los puntos relevantes (acentos culminantes y finales) de las frases y de los períodos. Dichas notas se advierten y se ponen de manifiesto mayormente que las contenidas en las frases y en los períodos mismos:


Ej. 76

Este último ejemplo es como el esquema de la tendencia natural de la concatenación de las frases. La melodía tiende a ascender en la primera parte: en la *propuesta*, y a descender en la segunda: en la *respuesta;* y tiene su punto culminante, precisamente donde las partes se concatenan, como todos los elementos rítmicos, sobre el acento, en el *dar* intermedio.

Armonía. Así, como las notas más agudas de la melodía, también las combinaciones armónicas preponderantes tienden a producirse en dar.

En la nota de pág. 32, se ha visto cómo en determinadas concatenaciones, coinciden los acentos rítmicos con las armonías preponderantes:


Ej. 77



También en este ejemplo, la combinación de mayor movimiento, marcada con el asterisco, se halla en *dar*: ella *tiene su plena eficacia.*

(1) Es la razón de la diferencia entre las así llamadas "notas reales" (en dar) y las "notas de paso" (en alzar). Por otra parte, las apoyaduras en dar, tienen una eficacia de movimiento que no poseen las apoyaduras en alzar.

Pero si se invierte la posición rítmica, de las dos combinaciones del primer compás, se obtiene:

Ej. 78



donde la misma combinación señalada con el asterisco, se encuentra en *alzar*, y, por consiguiente, *pierde la mayor parte de su eficacia* (1), por cuanto, así como las respectivas notas de la melodía también *las combinaciones armónicas poseen plena eficacia tonal* (y, por tanto, armónica) *tan sólo cuando se hallan en dar* (2).

Por analogía con lo anteriormente expuesto, a pág. 47 sobre las notas de melodías, también las combinaciones armónicas situadas en los puntos predominantes de las frases y de los períodos, adquieren valor tonal preponderante. Por tanto, se advierten mayormente y tienen especial importancia en la construcción de las frases y de los períodos mismos.

Según se ha dicho anteriormente, demuéstrase cómo el carácter de acción y de reposo, tanto de los elementos rítmicos menores, como de los grupos de compases y frases enteras, se aclara, secundado por el movimiento melódico.

II. También para este coeficiente, aplícase el principio, de que la forma primitiva debe alternarse con otras, de manera variada y consecuente.

§ 25. Variedad en el timbre. El timbre es el más variado y menos concreto entre los coeficientes del ritmo y de la música; mas su contribución no es, por tanto, menos efectiva.

¿Cuánta parte no tiene la elección del color de los sonidos (es decir, la instrumentación) en la música? Es un factor que va adquiriendo amplias proporciones en relación a la evolución del arte; y lo demuestran, los repetidos intentos de hacer música en base al color, únicamente.

No son menos evidentes las relaciones entre timbre y ritmo. ¿No se ha notado, acaso, cómo los movimientos rítmicos vivifican los colores, poniendo de relieve el timbre de uno u otro instrumento en el complejo orquestal? Así, tampoco puede negarse la presencia de instrumentos en la orquesta que aportan, tan sólo, timbre y ritmo: tambores, bombo, triángulo, castañuelas, timbales, etc. Estos últimos emiten también notas; lo que prueba, una vez más, la inseparabilidad de los varios coeficientes.

(1) Tan es así, que el "mi" en dicha posición es una apoyatura en alzar, nota de valor armónico y tonal casi nulo.

(2) De manera análoga a las "notas de paso", las armonías en alzar llámanse "armonías de paso".

Estas diferenciaciones son necesarias; pero tan sólo como especulaciones del pensamiento y del raciocinio: en la realización del acto artístico, es decir, en la obra, todo coopera simultáneamente, todo influye recíprocamente, originando una sola vida común.

El timbre se manifiesta de diversas maneras, bajo forma:

a) de color distinto de los períodos, frases y aún simples motivos;

b) de graduadas modificaciones de un color inicial;

c) de acentuación más o menos rápida y fugaz del color.

Los casos comprendidos en los puntos a) y b), se refieren especialmente a los elementos rítmicos mayores, es decir a las frases, a los períodos y a su equilibrio recíproco. Si en un trozo musical para varios instrumentos, éstos suenan todos a un mismo tiempo, bien pronto nace una sensación de cansancio; lo cual no se produce, si en la ejecución se alternan los distintos instrumentos o familias de instrumentos. En forma similar, aún empleando un solo instrumento, es necesaria la alternación de la tesitura y de sus efectos correspondientes.

Una oportuna variedad de color puede compensar, en cierto modo, la insuficiencia de otros coeficientes.

Los casos indicados en el punto c), se refieren, en cambio, a todas las graduaciones del ritmo, aún a las más pequeñas; y consideran la posibilidad de que cada ejecutante, dispone para conferir relieve a algunas notas, mediante la acentuación de las características sonoras del instrumento o de la voz; que se traduce generalmente en el "sforzato" (esforzado). Esto, con respecto a la acentuación dinámica, pero en forma relativa. Por ejemplo, el esforzado en el corno, o en la trompeta, adquiere color diferente en relación al timbre usual de estos instrumentos. Así, el "ligado" (legato), el "picado" (staccato), el "punteado" (pizzicato), se hallan, en efecto, relacionados con la duración del sonido; pero también poseen a su vez, un color particular.

I. Como todos los coeficientes, también el timbre tiende a afirmarse en el *dar* del movimiento rítmico.

En la época de Haydn, era tradicional el empleo de trompetas con los timbales en el primer tiempo de compás; y cuya fidelidad tradicional revelan las composiciones de aquellos tiempos.

A menudo, el empleo de los esforzados, de las notas picadas en una sucesión ligada, o viceversa, está en relación con el *dar* del movimiento rítmico.

En las relaciones entre motivos, frases y períodos, un efecto de color tiene a menudo, eficacia de correlación, de euritmia. Y como para todos los demás coeficientes, la prosecución del período, de las partes principales de los trozos y del conjunto de los trozos mismos, hacia el punto preponderante respectivo, conduce a una aumentación, a más del volumen, también del color del sonido. Color que obra con su eficacia máxima, justamente en el momento culminante, que coincide con el *dar* de la unidad rítmica principal. (Ver pág. 25).

El retorno o similitud de timbres entre puntos preponderantes o entre cadencias decisivas, tiene particular valor y debe responder a una intención.

II. Como todo otro coeficiente, también el timbre no puede conformar sino dentro de límites muy reducidos, la tendencia instintiva que lo hace convergir hacia el *dar*. Sería intolerable, si todos los esforzados estuvieran siempre en *dar*, y las notas ligadas en una sucesión de picados y viceversa; como así también, la presencia de los colores más destacados, siempre en los puntos preponderantes. La ley de satisfacción y contraste rige todo el ritmo, y, por consiguiente, toda la música; el empleo de toda clase de acentos de color, fuera del *dar*, sea en los pasajes mínimos como en las grandes líneas del ritmo, es una necesidad. La justa medida de las satisfacciones y de los contrastes, está regulada por la intuición del compositor y del ejecutante; intuición que, lejos de significar una contradicción con dichas leyes, es, podría decirse, la guía para adquirir conocimientos exactos. Que, por otra parte, es cuanto hace la teoría en el descubrimiento de leyes, que la sensibilidad de los artistas ha, tal vez inconscientemente, intuído y practicado.

SEGUNDA PARTE

EL PERIODO MUSICAL

§ 26. El inciso. La música surge del movimiento rítmico (1), y como el ritmo, así ella está formada por una sucesión de pequeñas acciones, de pequeños movimientos, determinados, a su vez, por el nexo de un impulso y de un reposo. Estas pequeñas acciones, estos pequeños movimientos, que pueden llamarse *motivos o incisos,* son las células, los elementos primarios de la composición musical, así como los *pies* son los elementos fundamentales del ritmo de la palabra.

Animado por el ritmo, un acorde solo, aún una nota sola, puede ser un motivo. Ejemplo:

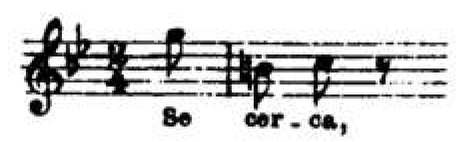
Ej. 79



Luego (como a menudo sucede) si la melodia y la armonía, contribuyen a la formación de los motivos, se completa así la constitución de los referidos pequeños organismos, en los que reside, a menudo, el impulso inicial de las composiciones:

Ej. 80

G. B. Pergolesi. *Olimpiade.*



Ej. 81

J. S. Bach. *Clave bien temperado.* 1a. Parte. 2a. Fuga



(1) En conclusión, la música toda no es más que ritmo. La duración de los sonidos, su fuerza, su nexo melódico y armónico, y su timbre representan los varios campos de acción de los cuatro coeficientes del ritmo. Para todo lo concerniente a estos argumentos, consultar la Primera Parte.

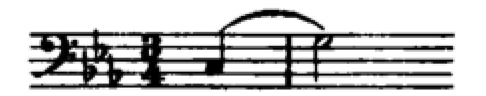
Ej. 82

J. S. Bach. *Pequeños preludios.*



Ej. 83

J. S. Bach. *Passacaglia* para Organo.



Ej. 84

V. Bellini. *Puritani.*



Ej. 85

V. Bellini. *Sonnámbula.*



Ej. 86

G. Verdi. *Aída.*



Ej. 87

G. Verdi. *Aída.*



§ 27. Amplitud de los incisos. (1) Anteriormente, se ha dicho que el inciso o motivo, nace del pie rítmico simple; por cuya razón el uno como el otro, comprenden un solo alzar con su respectivo dar sucesivo: es decir, la amplitud de *un solo compás.* Longitud que puede hallarse en dos posiciones distintas: *dentro* de un mismo compás, entre dos barras, por ejemplo:

Ej. 88

G. Verdi. *Traviata.*



o bien situada *entre dos compases* consecutivos, a caballo de la barra, por ejemplo:

Ej. 89

L. van Beethoven. V. *Sinfonía.*



En algunos casos de esta especie, en ocasión de hallarse la elisión en el alzar inicial, el motivo o inciso se reduce a la sola parte colocada a continuación de la barra, por tanto, en el segundo compás, por ejemplo:

(1) A este respecto, cuanto se exprese, aquí y en adelante, deberá entenderse en sentido general. La parte teórica de lo aquí expuesto, aparece en la Primera Parte, a página 17-21. . y 23-24.

Ej. 90 M. Clementi. *Sonata* Op. 47, nº 2



En este ejemplo aparece omitido el alzar inicial del primer inciso, el cual queda reducido al dar únicamente.

§ 28. Concatenación de varios incisos. Como así los movimientos rítmicos, también los incisos que de ellos derívanse, no se suceden unos a otros sin establecer relaciones recíprocas; más aún, se agrupan entre sí, estableciendo nuevos órdenes de unidades rítmicas y musicales cada vez mayores. Un primer inciso, es, por regla general, una especie de propuesta, de pregunta, de llamada, a uno o dos incisos, a manera de respuesta. Es en base a tales propuestas y respuestas, de diversos órdenes y diversas características, que del inciso (célula) fórmanse: la semifrase, la frase y el período musical.

Determinado, por tanto, un inciso inicial, ¿cuál ha de ser la respuesta? Existen dos maneras distintas, dos posibilidades opuestas, ligadas a las más profundas raíces del sentido rítmico y musical. La respuesta puede ser *afirmativa* como también *negativa*, así como en el lenguaje hablado, a una pregunta puede contestarse sí o no, según la propia voluntad. Musicalmente se contesta afirmativamente, repitiendo la misma pregunta, o con un giro similar; y dícese *no*, oponiendo a la pregunta una respuesta distinta, es decir, más o menos contrastante (1). He aquí porque se tratará a menudo de semifrases, frases y períodos, a veces *afirmativos*, y otros *negativos*.

Como en la prosa y en el verso, el pie rítmico simple es de dos tipos: binario y ternario, es decir, de dos o de tres tiempos o sílabas; del mismo modo, todo lo referente a la concatenación de los pies mismos y de los incisos derivados, las semifrases, las frases, los períodos, y aún las formas musicales mayores; todo está basado sobre los dos modelos fundamentales: *binario y ternario*, por consiguiente, sobre la base de dos o de tres elementos o partes.

Antes de proseguir, es necesario tener presente, que los términos inciso, semifrase, frase, período, tienen un significado relativo. El valor de las unidades rít-

(1) En la Primera Parte, se ha podido ver como la satisfacción y el contrastre de las tendencias es el principio fundamental del ritmo, y, por tanto, de toda la música.

micas y musicales, a que se refieren, depende de las dimensiones del conjunto que integran. Una misma frase, un mismo período, puede tener caracterítica de simple elemento (de propuesta o de respuesta, según los casos), cuando se halla comprendido en un trozo de vastas proporciones; y, en cambio, puede asumir jerarquía de unidad completa, hallándose dentro de una forma de dimensiones menores.

El período, la parte del tema principal de la *I. Sinfonía* de J. Haydn, comprende 18 compases: en cambio, en la *VII Sinfonía* de G. Mahler, la misma parte ocupa una extensión de 70 compases. Es evidente, que la terminología, en ambos casos, no puede variar, como así tampoco el juicio sobre la eficacia del carácter de pregunta y respuesta de los elementos respectivos (incisos, semifrases, frases), de los que se compone el período, en relación a las dimensiones conjuntas. En un período temático de 18 compases, una semifrase de dos compases solamente, puede tener un sentido claro de pregunta, así:

Ej. 91 J. Haydn. *I Sinfonía.*



y la entera frase de 4 compases, puede tener sentido de minúsculo organismo musical cerrado:

Ej. 92



El caso precedente, no podría ser factible en un complejo de amplias proporciones.

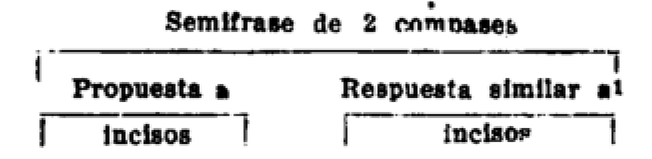
§ 29. La semifrase. Semifrase binaria. La concatenación más natural es la binaria (1), es decir, dos incisos o motivos: uno de propuesta o pregunta, y el otro de respuesta.

---

(1) Ninguna relación observa por el hecho de estar los incisos o motivos en compases de dos o tres tiempos cada uno.

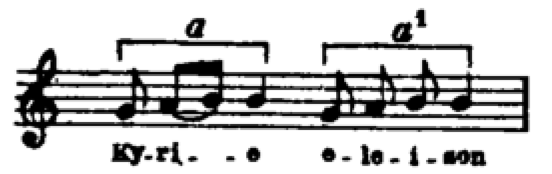
A esta altura, es necesario aclarar el concepto de propuestas y de respuestas. Se ha dicho ya, que los incisos o motivos, son organismos musicales pequeños, verdaderas células de la frase y del período; su valor, en el complejo del lenguaje musical, es, por tanto, casi siempre mínimo. Cuando se hable de propuesta o de respuesta, entiéndese referirse únicamente a un *principio* de propuesta, o bien, a un *principio* de respuesta. Si un inciso sólo, contuviese ya una pregunta eficaz y completa, y otro inciso, una respuesta también eficaz y completa, el discurso musical agotaríase, de la misma manera que un breve diálogo de apenas pocas palabras. Es necesario comprender, que los incisos de respuesta en las semifrases, las semifrases mismas, las frases, y, a menudo, también los períodos enteros, tienen un *valor relativo,* o por lo menos, *no conclusivo.*

§ 30. SEMIFRASE BINARIA AFIRMATIVA. De ambos géneros de respuestas, la afirmativa es la más natural. Indicando el inciso con *a,* obtiénese el esquema siguiente:



Por ejemplo:

Ej. 93 *Kyrie gregoriano de las Ferias del año*



Ej. 94 J. Verdi. *Traviata*. Ver ej. 88.



Equivale, en el lenguaje hablado, a la repetición de la frase de la propuesta, habitual en el diálogo, para expresar una afirmación pasiva, sin voluntad propia; que, por otra parte, manifiéstase, aunque con poca energía, cuando la respuesta es *similar* a la propuesta, pero *no idéntica*:

Ej. 95 . J. Haydn. *VI Sinfonía.*

a a¹ etc.

Ej. 96. Ver ej. 81.

a a¹ etc.

Ej. 97 Ver ej. 83.

a a¹ etc.

Ej. 98 Ver ej. 82.

a a¹ etc.

Ej. 99 Ver ej. 84.

a a¹ etc.

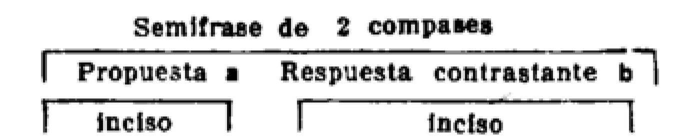
Ej. 100 Ver ej. 86.

a a¹ etc.

Ej. 101 Ver ej. 87.

a a¹ etc.

§ 31. SEMIFRASE BINARIA NEGATIVA. Como para el concepto de pregunta y respuesta (ver pág. 54) así también para el de contraste, es necesario tener presente que aún trátase de minúsculos elementos musicales; por tanto, los contrastes son de menor importancia. Por *inciso contrastante* debe entenderse más bien el sentido de inciso *diferente*, cuyo contraste surge, precisamente de la desemejanza. De manera que, indicando con *a* el inciso de propuesta, y con *b* el de respuesta contrastante, se obtiene el siguiente esquema:

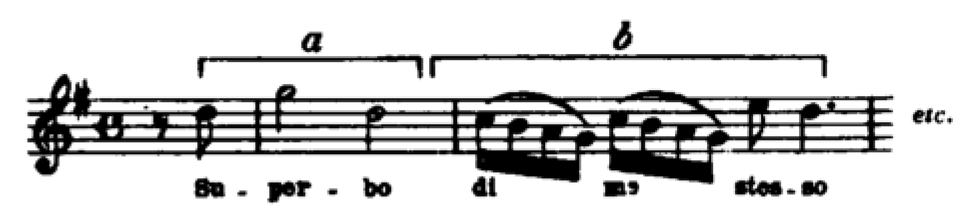


Ejemplos

Ej. 102 M. Clementi. *Sonata para piano* op. 26, º 1.



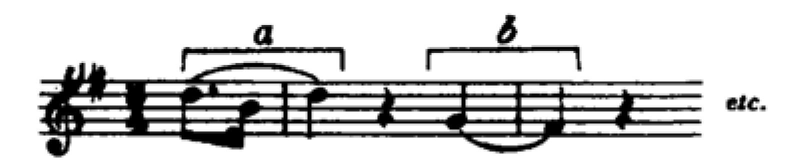
Ej. 103 J. B. Pergolesi. *Olimpiade.*



Ej. 104 A. Corelli. *Preludio.*



Ej. 105 W. A. Mozart. *Sonata para piano.*



§ 32. Amplitud de una semifrase de tipo binario. Desde que cada inciso abarca la longitud de un compás únicamente (y los iniciales menos aún), es evidente que una semifrase, es decir, un nexo de dos incisos, no puede sobrepasar el espacio de dos compases; lo cual puede colegirse fácilmente, sea de los ejemplos anteriormente citados, como de la observación directa de todo género de música.

§ 33. Semifrase ternaria. Al inciso inicial de la semifrase ternaria, concaténanse otros dos; resultando así un nexo de tres motivos o incisos musicales. Esta forma es ya menos simple, menos natural que la binaria.

Ambos incisos de respuesta, no pueden tener valor igual con respecto a la propuesta, lo cual determina que la semifrase (como se verá más adelante también para la frase y el período) de tipo ternario, sea de carácter distinto, de precisión diversa y menor, comparado con el tipo binario. Es como quien en el lenguaje hablado, subordina condicionalmente su propia adhesión, o su propio rechazo, resulta menos convincente, menos decisivo, de quien contesta resuelto, afirmativa o negativamente.

§ 34. Semifrase ternaria afirmativa. En este caso, los tres incisos son similares a la propuesta *a*, ejemplo:

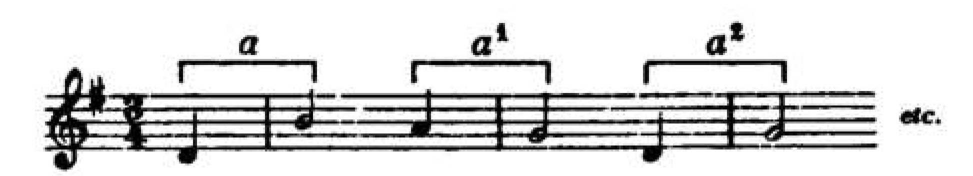
Semifrase de tres compases

Propuesta a	I. Respuesta similar a¹	II. Respuesta similar a²
Inciso	Inciso	Inciso

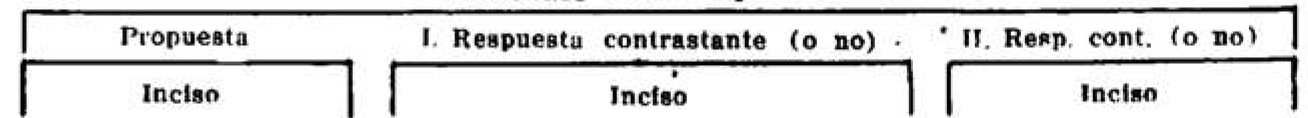
Ej. 106 B. Marcello, *Salmo 45.*



Ej. 107



§ 35. Semifrase ternaria negativa. El esquema correspondiente a este tipo es el siguiente:



Se ha indicado "contrastante (o no)", en virtud de ser posibles 4 variantes, dependiendo de sí los tres incisos sean o no *todos* diferentes.

Variedad I. Los tres son totalmente diferentes entre sí; por consiguiente el esquema sería: *a - b - c*:

Ej. 108

W. A. Mozart. *Sinfonía en sol men.*



Ej. 109

L. van Beethoven. *Cuarteto* op. 18, nº 2



Variedad II. Dos primeros similares, y el tercero diferente: *a - a¹ - b*.

Ej. 110



Variedad III. El primero difiere lel segundo, pero éste es similar al tercero. $a - b - b^1$:

Ej. 111



Variedad IV. Similares son el primero y el tercero: mas el segundo es diferente: $a - b - a^1$:

Ej. 112



§ 36. Amplitud de una semifrase de tipo ternario. Como se ha dicho anteriormente, un inciso no sobrepasa el espacio de un compás, por lo cual, una semifrase ternaria, es decir, un nexo de tres incisos, comprende exactamente la longitud de tres compases Para comprobación, los ejemplos más arriba citados, así como otros análogos, concurren a una mejor comprensión de lo expuesto más arriba.

§ 37. La frase. Las semifrases, sean éstas de tipo binario como de tipo ternario (es decir, compuestas de dos o tres incisos) se agrupan a su vez, en frases, también ellas compuestas de dos o tres semifrases, con carácter de pregunta o de respuesta afirmativa o negativa.

§ 38. Frase de tipo binario. La forma más corriente está constituída por dos semifrases: una pregunta, con su respuesta respectiva. También aquí, como para los incisos, la respuesta puede ser afirmativa, es decir, similar a la pregunta de tipo $a — a^1$; como también negativa, vale decir, de carácter distinto o contrastante, tipo $a — b$.

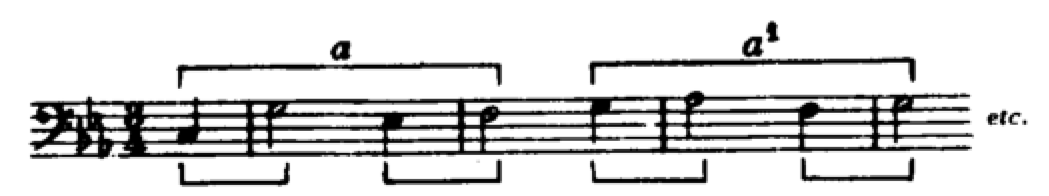
§ 39. Frase binaria afirmativa. Esquema:

Frase de 4 o 6 compases	
Propuesta a	Respuesta similar a1
semifrase de 2 o 3 incisos	semifrase de 2 o 3 incisos

(1) Este último tipo es la base de la forma ternaria de canción. Ver ej. 137 y 159; tiene particular importancia en todo el desarrollo del presente estudio.

Ejemplos donde las semifrases son de tipo *binario afirmativo*, es decir, compuesta cada una de 2 motivos similares:

Ej. 113 J. S. Bach. *Passacaglia*. Ver ej. 83 y 97



Ej. 114 J. Verdi. *Aida*.

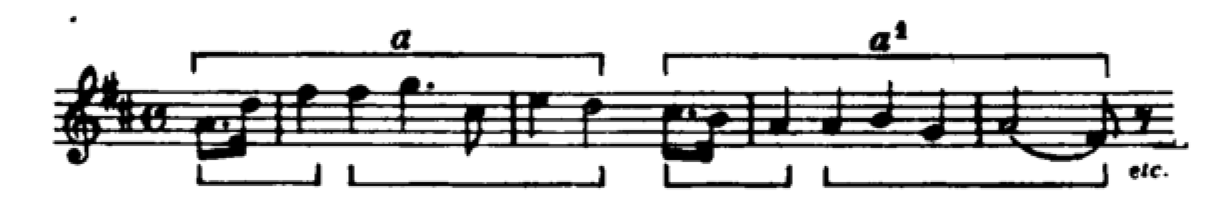


Ejemplos donde las semifrases son de tipo *binario negativo*, es decir, compuestas cada una de dos motivos diferentes:

Ej. 115 W. A. Mozart. *Sonata para piano*. Ver ej. 105.



Ej. 116 J. Donizetti. *Lucia*.

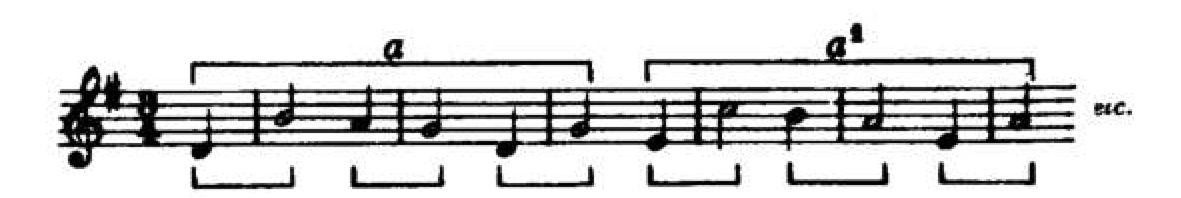


Ej. 117 J. Verdi. *Aida*



Estos ejemplos están compuestos de 2 semifrases *binarias* (de dos compases cada una), comprendiendo cada uno 4 compases. En cambio, siendo *ternarias* de tres compases cada una), la frase entera comprende 6 compases; lo cual aparece en los siguientes ejemplos, donde las semifrases son de tipo *ternario afirmativo*:

Ej. 118 Ver ej. 107.



Ejemplos en que las semifrases son de tipo *ternario negativo*:

Variedad nº 1.

Ej. 119 L. van Beethoven. *Cuarteto op. 18, nº 2.*

Ver ej. 109



Ej. 120 W. A. Mozart. *Sinfonía en* sol *men.*

Ver ej. 108



Ej. 121 *Variedad* nº 2. Ver ej. 110.



Ej. 122

Variedad nº 3 Ver ej. 111.



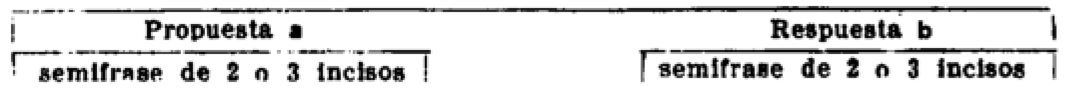
Ej. 123

Variedad nº 4 Ver ej. 112.



Nótese en todos estos ejemplos, cómo de la conexión de dos semifrases, resulta un organismo musical, aunque pequeño pero de por sí, sumamente completo.

§ 40. Frase binaria negativa:



Ejemplos donde las semifrases son de tipo *binario afirmativo*:

Ej. 124

J. Verdi. *Aída*. Ver ej. 86 y 100.



Ej. 125

W. A. Mozart. *Sinfonía en* sol *men.*



Ejemplo en que las semifrases son de tipo *binario negativo*:

Ej. 126 A. Corelli. Ver ej. 104.



En todos estos casos, existen 2 semifrases binarias (de 2 compases cada una), por consiguiente la frase comprende 4 compases. En cambio, si las semifrases son ternarias (de 3 compases cada una), la frase entera ocupa 6 compases. Esto se verifica en el ejemplo siguiente:

Ej. 127 Ver ej. 107 y 118.



En cambio aquí las semifrases son de tipo *negativo*.

Ej. 128



También en este ejemplo, como en el caso correspondiente al tipo binario afirmativo (ver pág. 59.62) las frases poseen un sentido bastante claro y eficaz.

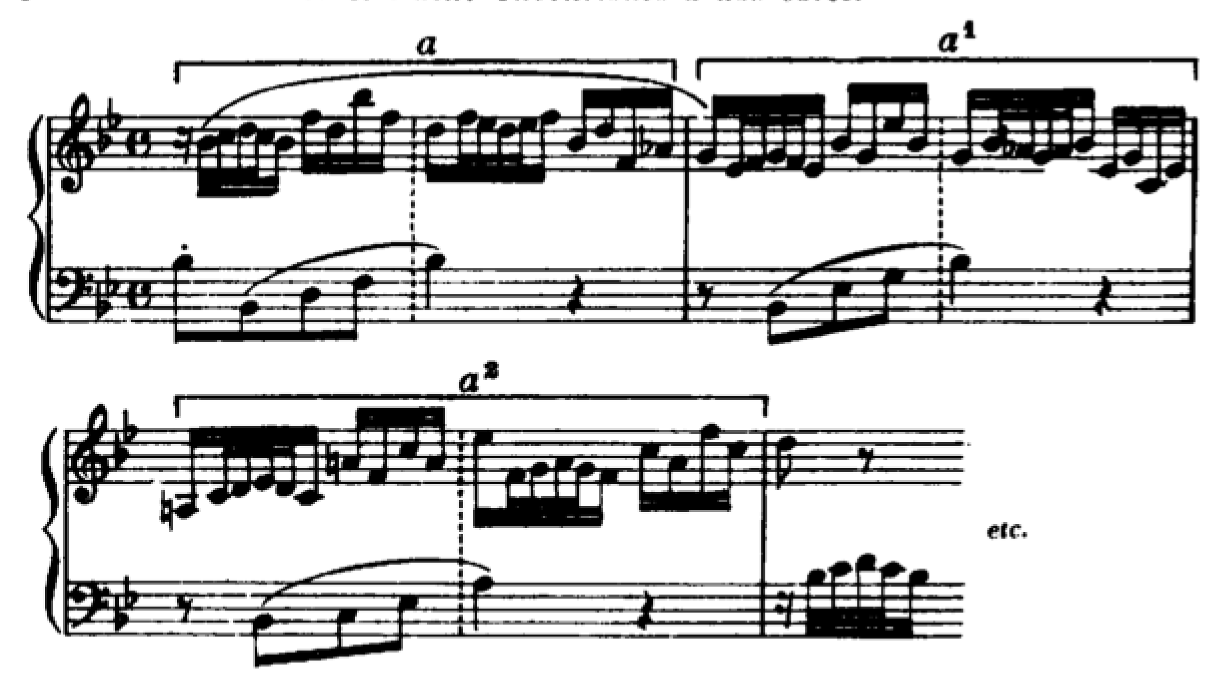
§ 41. Frase de tipo ternario. Se halla constituída por tres semifrases en lugar de dos. También aquí pueden existir frases afirmativas o negativas, dependiendo de si a la propuesta inicial le suceden otras similares o diferentes a ellas. Sin embargo, es necesario observar (ver pág. 57), que su constitución por tres semifrases en lugar de dos, se traduce en menor eficacia de la frase total.

§ 42. Frase ternaria afirmativa. Esquema:

Frase de 6 o 9 compases		
Propuesta a	I. Respuesta similar a¹	II. Respuesta sim. a²
semifrase de 2 o 3 Comp	semifrase de 2 o 3 Comp.	semifrase de 2 o 3 Comp.

Ejemplo donde las tres semifrases son de tipo binario:

Ej. 129 J. S. Bach. *Invenciones a dos voces.*



Aquí aparecen tres semifrases de dos compases cada una, por tanto, la frase entera ocupa 6 compases. En cambio, si las semifrases son de tipo *ternario* (de 3 compases cada una), la entera frase comprende 9 compases. Los siguientes ejemplos ilustran lo expuesto:

Ej. 130 L. van Beethoven. *IX Sinfonía.*



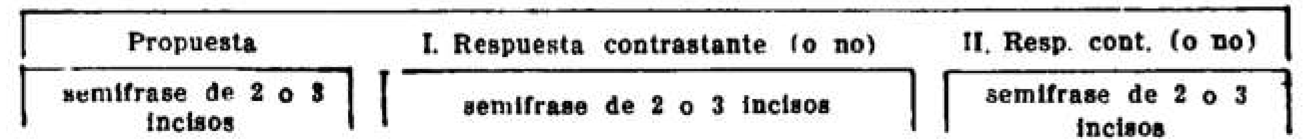
Ej. 131 J. Stefani. Canción *"Ojos amorosos"*. Transcripción de O. Chilesotti (Ed. Ricordi).





§ 43. Frase ternaria negativa. El esquema es:

Frase ternaria negativa, de 6 o 9 compases

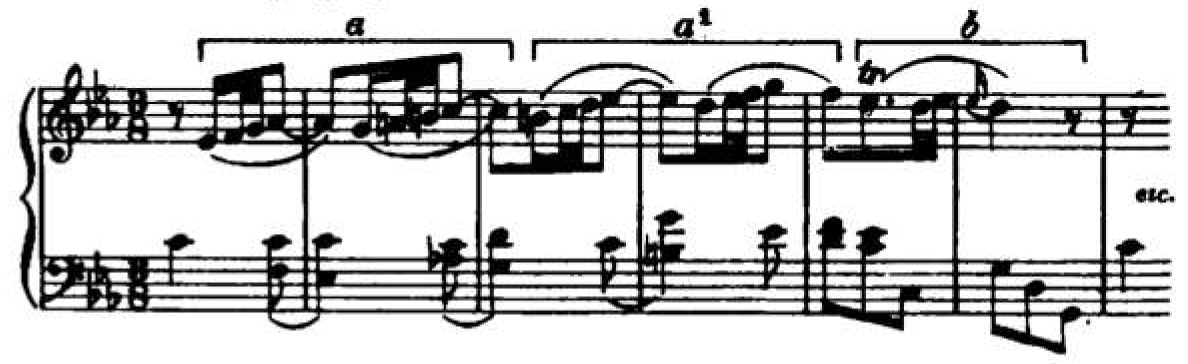


Propuesta	I. Respuesta contrastante (o no)	II. Resp. cont. (o no)
semifrase de 2 o 3 incisos	semifrase de 2 o 3 incisos	semifrase de 2 o 3 incisos

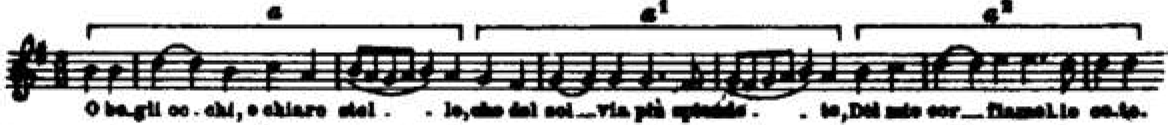
Aquí también se ha indicado "contrastante (o no)", por cuanto pueden presentarse 4 variedades, correspondientes a las estudiadas a pág. 58,59 respecto a la semifrase. Presentemente, se evitarán las distinciones, por demás obvias, a fin de no extender demasiado estas consideraciones, y que se relevarán oportunamente mediante letras colocadas en los ejemplos:

Ejemplos en que las semifrases son de tipo binario·

Ej. 132 D. Scarlatti. *Obras completas,* rev. por A. Longo (Ed. Ricordi) Suite I. nº 4.



(1) Esta chansoneta sería mas exacta, tal vez, en el siguiente ritmo:



La frase entera ocuparía, por tanto, 6 compases en lugar de 9, en 3 semifrases de 2 en vez de 3 compases cada una; pero cada compás comprendería 3 tiempos en lugar de 2. Así la fisonomía de las semifrases, haría que este ejemplo se convirtiera: de la categoría de semifrases ternarias, a la correspondiente de tipo binario, de la que se ha hablado a pág. .... .

* Nota. - El análisis del período musical en sus varias especies, se encuentra en la parte 2ª.

Ej. 133 W. A. Mozart. *Sinfonía en sol men.*



Ej. 134 J. B. Cramer. *Estudio para piano.*





Aquí aparecen siempre tres semifrases de 2 compases cada una, por consiguiente, la frase ocupa 6 compases. En cambio, si las semifrases son de tipo *ternario* (de 3 compases cada una), la frase comprende 9 compases. Como en los ejemplos:



Ej. 138



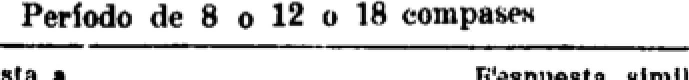
En todos los ejemplos citados correspondientes a **frases ternarias, sean afirmativas como negativas, puede comprobarse el carácter menos decisivo, menos preciso** del tipo ternario en comparación al de tipo binario; **característica, anteriormente** constatada en la semifrase de pág 57, y subsiguientes. Pero entre las variedades ternarias merece especial atención el tipo *a—b—a¹* ya señalado en la nota al pie de la pág. 59, que se reproduceen el ejemplo 137, y es el origen de la así llamada *forma ternaria de canción*. La repetición de *a* en *a¹* le confiere una particular eficacia, que justifica su especial importancia entre las formas musicales.

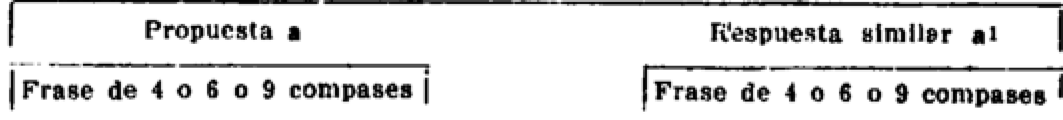
§ 44. EL PERIODO. Así como los incisos musicales y las semifrases, también las frases mismas se concatenan entre ellas con sentido de pregunta y de respuesta surgiendo de este modo el período musical, en sus dos tipos: binario y ternario.

§ 45. PERIODO BINARIO. Está constituído por dos frases, una propuesta, y respuesta la otra, con dos variedades: afirmativa de tipo *a—a¹*, y negativa de tipo *a—b*. Cuando las dos frases que componen el período son de tipo binario, es decir de 4 compases cada una el período entero comprende 8 compases. En cambio, si las dos frases son de tipo ternario, pueden presentarse dos posibilidades: ser cada una de 6 compases (2+2+2); y entonces el período ocupa 12 (6+6); contrariamente, cada frase ser de 9 compases (3+3+3), y el período entero, por tanto, comprender 18 (9+9).

§ 46. **PERIODO BINARIO AFIRMATIVO.** Esquema:

Período de 8 o 12 o 18 compases





Ejemplos donde las frases son de tipo binario:

Ej. 139 J. S. Bach. *Passacaglia*. Ver ej. 83, 97 y 113.



Ej. 140

J. Verdi. *Traviata.*

Propuesta *a* — Res-

Ad.di.o del pas.sa.to bei so.gni ri.-.den.-.ti, le

puesta similar a^1

ro.se del vol.to già so.no pal.-.len.-.ti,

etc.

Ej. 141

A. Mozart. *Sinfonía en sol men.* Ver ej. 125

Propuesta *a* — Res-

p *f* *p*

puesta similar a^1

f

etc.

Si las frases son de tipo ternario, pueden presentarse ambos casos mencionados en la pág.67.

I. Cada frase está compuesta de tres semifrases binarias (de dos compases cada una) La frase entera ocupa, por tanto, 6 compases (2+2+2), y todo el período comprende, entonces, 12 (6+6). Ejemplos:

Ej. 142 L. van Beethoven. *Sonata para piano.* op. 2 nº 3.

Propuesta *a*





Ej. 143   F. Caroso. *Tordiglione.* Transcr. de O. Chilesotti (Ed. Ricordi).



Ej. 144   J. B. Cramer. *Estudio para piano.* Ver ej. 134.







II. Cada frase hállase compuesta por tres semifrases ternarias (de tres compases cada una). La frase entera ocupa, por consiguiente, 9 compases (3+3+3), y todo el período comprende 18 (9+9). Ejemplo:

Ej. 145 L. van Beethoven. *IX. Sinfonía*. Ver ej. 130



§ 47. Período binario negativo. **Esquema:**

Período de 8 o 12 o 18 compases

Propuesta *a*	Respuesta más o menos contrast. *b*
Frase de 4 o 6 o 9 compases	Frase de 4 o 6 o 9 compases

Ejemplos donde las frases son de tipo binario:

Ej. 146 J. Haydn. *Sinfonía en Re.*



Ej. 147 M. Clementi. *Sonata para piano* op. 26 nº 3.



Se ha indicado en el esquema "respuesta más o menos contrastante", en razón de que el grado de diversidad entre ambas frases de un período, puede variar en forma sensible, sin que por ello cambie el tipo del período. Por otra parte, no se ha indicado "contrastante" cuando así no fuera. Esto demuestra, cómo las

fórmulas musicales más naturales y precisas, se presten a variadas aplicaciones de eficacia alterna y de carácter y expresión diferentes, de acuerdo al empleo que les cupiere.

Una variedad de este tipo, de especial importancia, tiene las 4 semifrases dispuestas de acuerdo al esquema $a—a^1—b—a^2$. Es evidente, cómo la primera frase sea de tipo afirmativo: $a—a^1$, y la segunda mixta, por cuanto, solamente la semifrase b es elemento negativo:



Sin embargo, no puede dejarse de observar la especial eficacia de esta forma, donde el elemento b aporta variedad y, la repetición de a en a^2, con citación respectiva a la respuesta: $a^1—a^2$, revela particular sentido conclusivo. Es una forma frecuentemente utilizada, no sólo en el período binario simple de 8 compases, sino también en el compuesto, que oportunamente se tratará, y es el origen de la así llamada *forma binaria de canción.*

A fin de evitar prolongaciones excesivas con la presentación de ejemplos, se indicará, en base a lo expuesto a pág. 67, respecto del período binario afirmativo, que también el negativo puede comprender 12 compases, si las frases correspondientes ocuparan 6 respectivamente, o bien 18, si las frases ocuparan, cada una 9 compases (3+3+3) .En confrontación con el correspondiente período afirmativo, la diferencia reside sólo en el significado, en la tendencia de la segunda frase; tendencia que aquí aparece contrastante, contrariamente a su función en el período afirmativo.

§ 48. PERÍODO TERNARIO. Presenta características similares a las de la semifrases y a la de la frase ternaria, de 3 elementos (3 frases), que pueden ser de tipo binario como de tipo ternario, indistintamente. En el primer caso, cada frase se compone de 4 compases, y el período respectivo de 12 (4+4+4). En el segundo caso, es decir, cuando cada frase es de tipo ternario, la frase respectiva se compone de 6 compases, y entonces el período ocupa 18 (6+6+6); o bien, cada frase es de 9 compases, y el período completo, por tanto, comprende 27 compases (9+9+9). En cada caso pueden presentarse ambas formas, afirmativa y negativa.

§ 49. PERÍODO TERNARIO AFIRMATIVO. En cada una de las variedades de constitución binaria o ternaria, el período ternario afirmativo, se compone de tres frases similares: $a—a^1—a^2$; pero se lo usa con poca frecuencia.

Período ternario afirmativo de 12, o 18, o 27 compases.

Propuesta	I. Respuesta similar	II Respuesta similar
Frase de 4 o 6 o 9 comp	Frase de 4 o 6 o 9 compa	Frase de 4 o 6 o 9 comp.

Período de 12 compases.



Un ejemplo interesante del presente tipo, es el *Preludio Nº 20* de *Chopin*, donde al final aparece un décimo tercer compás, como para confirmar, diríase, su terminación (1)

Período de 18 (6+6+6) compases.



(1) Ver párrafo 52 a pág. 82 y subsiguientes.





Período de 27 (9+9+9) compases.



§ 50. PERIODO TERNARIO NEGATIVO También este modelo puede presentar, en sus respectivas frases, las variedades de constitución binaria o ternaria, anteriormente indicadas, y está compuesto de tres frases dispuestas de acuerdo al esquema siguiente:

Período ternario negativo, de 12, o 18, o 27 compases

Propuesta	I. Respuesta contrastante (o no)	II. Resp. cont. (o no)
Frase de 4 o 6 o 9 compases	Frase de 4 o 6 o 9 compases	Frase de 4 o 6 o 9 compases

También aquí se indica "contrastante (o no)", por cuanto pueden presentarse 4 variedades, correspondientes a las consideradas a pág. 58, referente a la semifrase, y a pág. 65, referente a la frase entera. Con respecto a lo expresado entonces, indícase con letras los varios tipos en los ejemplos respectivos:


Tipo a - a¹ - b
Ej. 152
J. Verdi. Aída. Ver ejemplos 87 y 101.
Propuesta a
Vieni sul crin ti pio-vano
dolcissimo
I. Respuesta similar a¹
pp
dolciss.
II. Respuesta b
pp
etc.
Tipo a - b - b¹
Ej. 153
D. Scarlatti. Suite 1 citada. Ver ej. 132.
Propuesta a
I
Respuesta b
II. Res-
tr
puesta similar b
etc.

Tipo **a - b - a¹** Ej. 154 R. Wagner. *Lohengrín.*

Propuesta *a*

pp

I. Respuesta *b*

II. Respuesta (repetición de la propuesta) *a¹*

pp

Tipo **a-b-c** Ej. 155 B. Marcello. *Salmo 44.*

Propuesta *a*

I. Respuesta

Sa-rà'l tuo re - gno di ve - ri - ta - de, d'al-ta giu -

(Intermezzo) *b*

II. Respuesta *c*

tr tr

- sti - zi - a e di cle - men - za e - ter - na se - - - - de:

Examinando estos ejemplos, puede notarse, que en cada uno de ellos es distinto el valor, la función de las varias frases, especialmente de la segunda y tercera (la primera tiene siempre significado de propuesta). En el ejemplo 153, tipo *a*—*b*—b^1, existe contraste entre *a* y *b*; mientras que b^1, con su insistencia incide en el sentido del contraste mismo. En el ejemplo 154, tipo *a*—*b*—a^1, no existe, en verdad, contraste determinado: *b* es tan sólo un intermedio poco característico, que prepara la repetición de *a* en a^1. En el ejemplo 155, tipo *a*—*b*—*c*, en cambio, la segunda frase, *b*, posee evidente significado de intermedio requerido para alcanzar *c*, que es decisión del entero período. Finalmente, en el ejemplo 152, de tipo *a*—a^1—*b*, diríase, casi, que la substancia del período completo, de tipo binario, estuviera contenida en *a*—a^1, mientras *b* aparecería como un agregado, una prolongación, un breve comentario a lo acontecido.

Es evidente, que, aún sobre la base de los mismos tipos de esquemas, pueden obtenerse períodos de significado totalmente diverso de los anteriormente citados. Por ejemplo, en el tipo *a*—a^1—*b*, *b* puede ser contrastante con *a* y a^1; en el tipo *a*—*b*—a^1, *b* puede estar en contraste eficaz con *a*; en el tipo *a*—*b*—*c*, *b* puede ser una simple separación sin tendencia ni carácter determinados entre *a* y *c* contrastantes a su vez entre sí, etc.

Y aún aquí (como a pág.71-72) es oportuno considerar las variedades, las graduaciones, los matices que pueden obtenerse, sea en la eficacia como en el carácter de una forma determinada de período musical. Es una de las innumerables experiencias que permiten determinar "cómo las formas musicales, aún las más naturales y precisas, pueden prestarse a un sinnúmero de aplicaciones de variada eficacia y de diferente expresión y carácter".

Señálase también, la particular importancia del tipo *a*—*b*—a^1, ej. 154, que traduce la estructura de la así llamada *forma ternaria de canción*, mencionada anteriormente en la nota (1) de pág.59 y a pág.67, respectivamente.

§ 51. Período doble y triple. A menudo, un entero período presenta carácter de pregunta, es decir, no conclusivo, cuya respuesta concluyente la manifiesta otro período distinto completo.

He aquí un ejemplo de período doble:

Ej. 156 R. Wagner. *Parsifal.*



espress.

Período de respuesta.

p molto espress.

etc.

pp

Este ejemplo es de tipo ternario *afirmativo*, por cuanto existen dos períodos similares; pero pueden obtenerse también ejemplos *negativos*, tanto binarios como ternarios, en las variedades estudiadas anteriormente con respecto al período simple.

Período doble binario negativo: ***a - b.***


Ej. 157 A. Corelli *Sarabanda.*



b Período de respuesta contrastante, de 8 compases



Período triple negativo, tipo ***a - a¹ - b.***

Ej. 158 J. T. Rameau. *Castor y Polux.*

a Período de propuesta de 8 compases

Allegretto grazioso

dolce

p

a¹ I. Respuesta similar de 8 compases

sentito

p

p

b II. Respuesta de 8 compases

p

Período triple negativo: ***a - b - a¹***

Ej. 159 C. Debussy *1a. Arabesca para piano.*

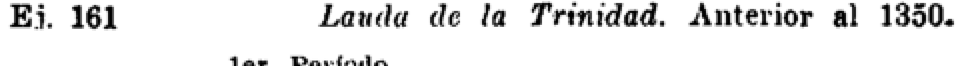


También aquí tiene importancia especial la variedad de tipo binario anteriormente considerada a pág. 72 , conformada sobre el esquema a—a^1—b—a^2; solamente, que en el período simple, dicha importancia se refiere a las semifrases, en cambio, en el período doble, comprende a las frases enteras:



La mayor amplitud de los elementos que se relacionan entre sí (frases enteras en lugar de semifrases) permite relevar mejor la particular eficacia de esta forma, circunscripta por el retorno de a^1 en a^2, y que se determina *forma binaria de canción*, en relación a la forma ternaria, mencionada a pág. 59, 67 y 77. Se considerará nuevamente a pág. 82.

Tanto en el caso del ej. 156 como en el del ej. 160, los períodos se concatenaban de manera binaria; es decir, a un período de propuesta síguele otro de respuesta. Pero, a menudo, a un período de propuesta síguenle otros dos, de acuerdo a las variedades consideradas a pág. 57, en cuanto a la semifrase, a pág. 63, con respecto a la frase, y a pág. 72 por el período simple. En tal caso, obtiénese un período triple. He aquí un ejemplo de tipo a—b—a^1.









Aquí, el tipo indicado se reconoce con dificultad, por cuanto la primera frase del último período se halla en la Dominante en lugar que en la Tónica; pero, a menudo, el último período es el retorno exacto del primero, y entonces obtiénese, precisamente, la *forma ternaria de canción.*

Tratándose de períodos dobles y triples, es necesario releer lo anteriormente expuesto a pág. 53 — 54 respecto al concepto sobre inciso, semifrase, frase y período, en relación con las proporciones del conjunto del trozo al cual pertenecen. Sin embargo, fuere cual fuere la dimensión (semifrase, frase entera, período simple o doble), del tipo binario, forjado sobre la inmediata conexión de pregunta y respuesta, posee siempre una cuadratura precisa, eficaz, y de exactitud lógica. En cambio, desde el comienzo se ha reconocido que el tipo ternario es menos convincente y menos preciso; lo cual, entiéndase bien, no debe considerarse como exponente de inferioridad: son únicamente *cualidades distintas propias.* No siempre es oportuno juzgar con exacta precisión, por cuanto traduciríase con inexactitud, sentimientos, situaciones, estados de ánimo, más o menos indefinidos, vagos, imprecisos, que, realmente, son sentimientos, situaciones abiertamente musicales.

Tan es así, que estas diferencias de carácter, reconocidas ya entre ambos tipos fundamentales, y la gran variedad de aplicaciones a que se presentan no satisfacen las necesidades del sentido musical.

Es por tal razón, que recurre a modificaciones y a modelos menos rígidamente simétricos.

§ 52. Frases y períodos no rígidamente simétricos. Hasta ahora se han considerado modelos de frases y de períodos, donde propuesta y respuesta equilibránse exactamente con igual proporción; es decir, con igual número de compases. Pero tan estrecha simetría no es siempre necesaria, más aún, a menudo es desvirtuada por el uso.

En la pág. 77 con respecto al ej. 152, hacíase notar, cómo la frase del referido período ternario tuviera carácter de prolongación, de agregado, de coda. Este modo de avalorar una respuesta con una cadencia (1) o con alguna prolongación, es usado frecuentemente, de especial modo en las frases y en los períodos de respuesta. Por ejemplo, Mozart se caracteriza en estas agregaciones finales, tanto que, irreverentemente, fuera calificado como "fabricador de cadencias". La tendencia a la prolongación final está ligada a los orígenes mismos del sentido rítmico y musical, y depende del carácter de la fase final de cada movimiento, que por naturaleza tiende a extenderse, mientras que la fase inicial tiende a abreviarse (2). La satisfacción de esta tendencia contribuye grandemente al sentido de una correcta ter-

(1) En el ejemplo 152 podríase aducir que la cadencia principal fuera la que cierra la segunda frase; de modo que la entera tercera frase no sería sino una amplia cadencia agregada

(2) Ver Primera Parte, § 3.

minación, *que es uno de los elementos fundamentales de la arquitectura musical.* He aquí algunos ejemplos:

Ej. 162 W. A. Mozart. *Sonata para piano.*



Ej. 163 J. Haydn. *Sinfonía Nº 1. Minué.*





Aquí, la prolongación, la agregación, es una evidente añadidura; admitiéndose también, separable de la frase precedente. Sin embargo, tampoco este carácter preciso es necesario. A menudo, la prolongación amplifica, agranda inseparablemente la frase, de modo que el período, en lugar de estar compuesto por dos frases y una agregación, se halla constituído por dos frases, una más larga que la otra:


Ej. 164 W. A. Mozart *Sonata para piano.* Ver ej. 105 y 115





En estas condiciones (que verifícanse a menudo), el sentido rítmico y musical advierte la particular sensación que deriva de la mayor amplitud, de la mayor gravitación de una de las partes.

Tal sensación, contribuye aquí al significado de final propio de la respuesta, sea aún provisoria; pero puede resultar aceptable, agradable, también al margen de la misma, y caracterizar a muchas frases y períodos también iniciales.

Ejemplo de frase incial de 6 compases, de los cuales 2 son separables:

Ej. 165 J. B. Pergolesi. *Olimpiadi. Aria de Megacle.* Ver ej. 80



Ejemplo de frase de 5 compases (con la propuesta de 2, y la respuesta de 3) donde el compás excedente de la respuesta no es separable:


Ej. 166 B. Marcello. *Salmo 40.*

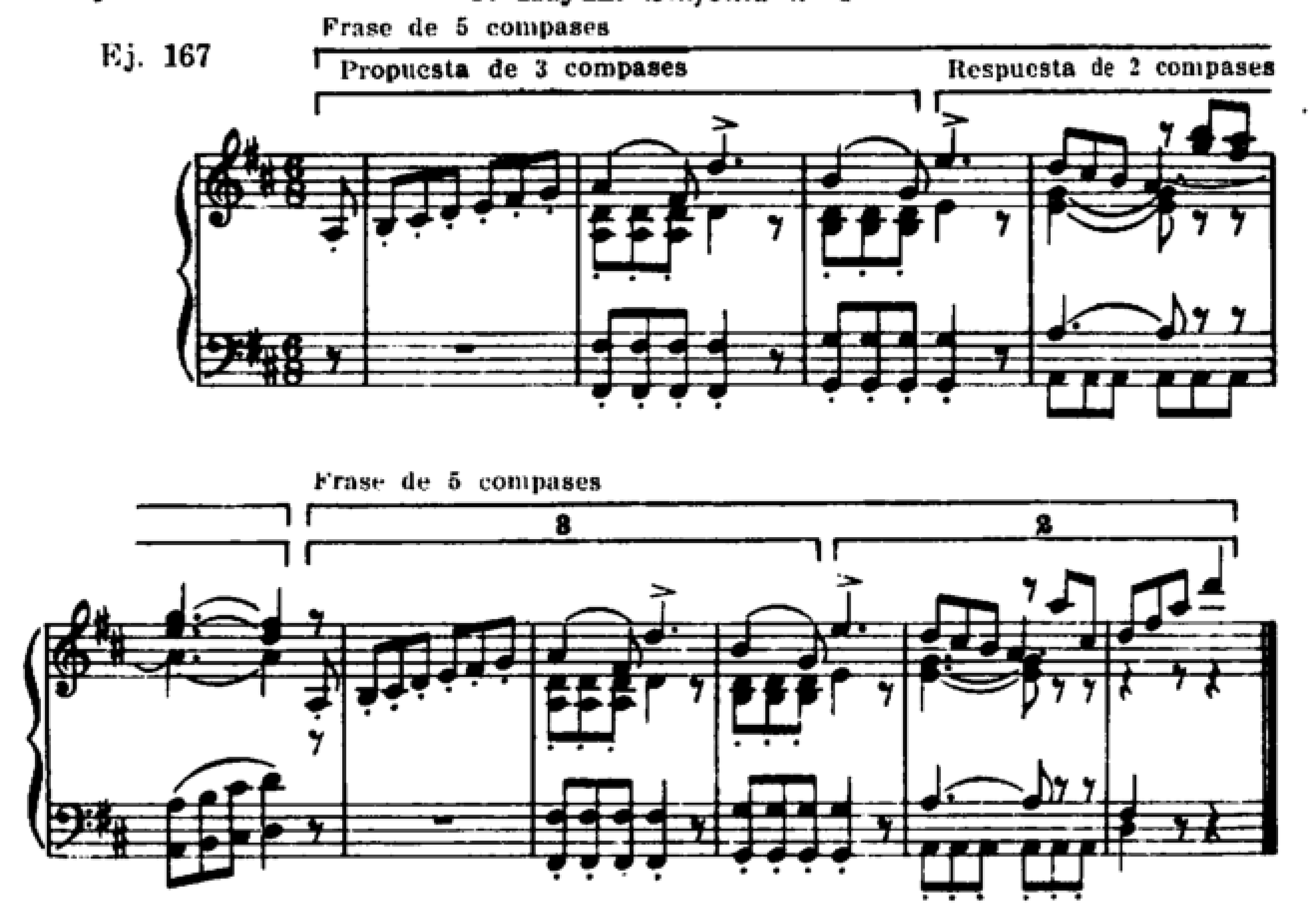




No solamente es factible la frase y el período con mayor gravitación en la respuesta, sino que también el caso opuesto en que la propuesta es más larga que la respuesta.

Ejemplos de frases de 5 compases, con la propuesta de 3 y la respuesta de 2 compases.

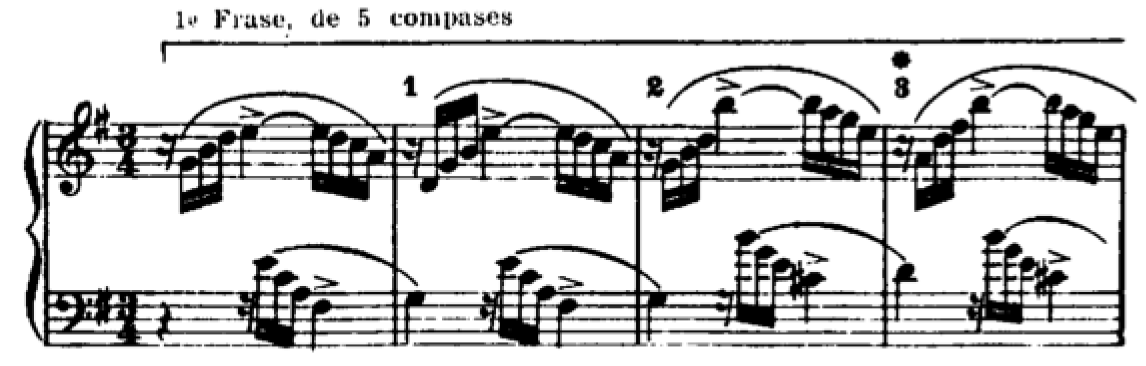
J. Haydn. *Sinfonía nº 4*



En ambos ejemplos, la frase deslízase naturalmente, como así también el compás de 5 tiempos, sea con 2 en alzar y 3 en dar, sea con 3 en alzar y 2 en dar.

De todos modos, en los casos citados, a 5 compases de propuesta corresponden otros 5 de respuesta, y en tal sentido, el período es siempre rígidamente simétrico, aunque ello, tampoco es necesario. He aquí, entre muchos otros, algunos ejemplos:





2ª Frase, de 5 compases

4 5 6 7

3ª Frase de 6 (5 + 1)

8 9 10 11

agregación

12 13 14 15 16

En este fragmento, existen 3 frases, las dos primeras de 5 compases cada una y la tercera de 6; pero es evidente, que el último compás es una cadencia adjunta. Separándosela, obtendríase un período ternario con frases de 5 compases. Tan es así, que el fragmento de referencia, repítese en otra tonalidad también al final del trozo, y el autor, a fin de relevar aún más el sentido de final, agrégale todavía otro compás, de esta manera:

Ej. 169



Si se suprimieran los compases 3, 7 y 12, el período proseguiría con naturalidad; efectivamente, las 3 frases, en lugar de estar compuestas por 5 compases, reduciríanse a 4, prácticamente; por tanto, transformaríase en frases binarias corrientes.

La supresión de compases *no lleva*, indudablemente, *la finalidad de corregir* la música de D. Scarlatti, sino tan sólo la de *admitir la posibilidad*, y deducir algunas conclusiones. La frase y el período no son sistemas rígidos: son eminentemente elásticos, que permiten un sinnúmero de posibilidades, de acuerdo con la ingeniosidad, la voluntad, la intuición del compositor llamado a una decisión electiva de dichos elementos. En el caso actual, las frases de 5 compases poseen un sentido de elegante y suave indeterminación, que no tendrían, si las mismas se redujeran a sólo 4 compases.

Otro ejemplo:

R. Wagner. *Valquiria*.(1)

Ej. 170



(1) "Huyen las borrascas invernales ante la primavera. Brilla en suave luz. Graciosa y sutil mece en el aura sus encantos; vuela su hálito por bosques y florestas; sonríen sus ojos abiertos y canta dulcemente en los alegres trinos de las aves; exhala fresca fragancia; bellas flores nacen de su cálida sangre, que impulsa gérmenes y tallos."

(Traducción de E. de La Guardia).



En este magnífico fragmento concaténanse 5 frases, de 4 compases cada una, así agrupadas: 1. 2. 3. 4. 5. El carácter de ampliación, que se traduce en un aumento de eficacia del período musical, manifiéstase en la segunda frase, la cual.

admitido un cercenamiento como el indicado a pág. 87-88, podríase eliminar, y el período moveríase del mismo modo, no sin desmedro de la substancia musical que lo integra.

Ej. 171 W. A. Mozart. *Sinfonía en sol men.* Ver ej. 133



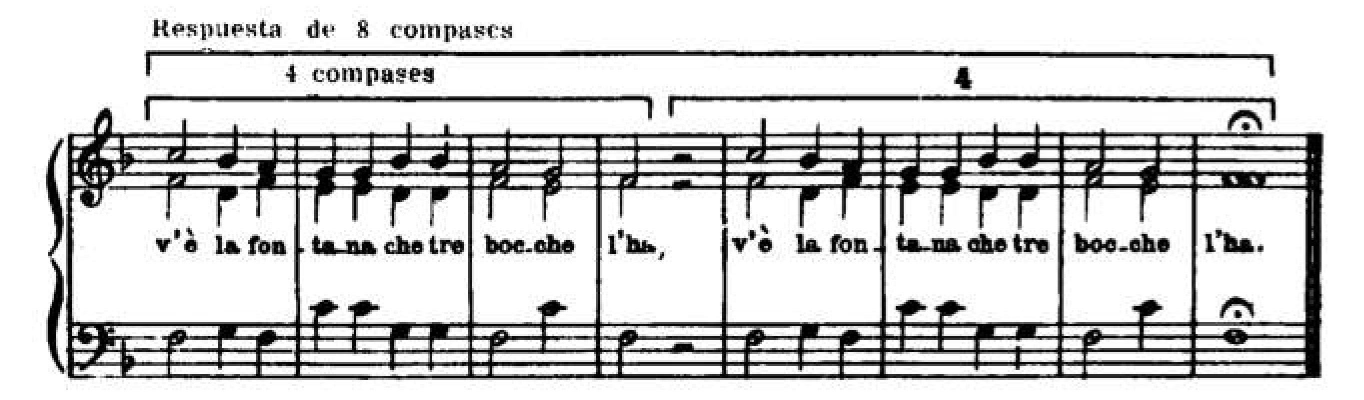
Aquí, en cambio, concaténase libremente, una frase de 6 compases con otras 3 frases de 4 compases cada una, de las cuales, la última, posee evidente sentido de agregación, de coda.

Ej. 172 *Canción de fines del* 1300 (1).



(1) La particular posición rítmica es original. Se la ha tomado de la transcripción, créese de G. Gasperini, a pág. 146 de la Colección Lírica italiana Antica de Eugenia Levi. Florencia. R. Bemporad y Cía. En cambio, parecería más natural cantarla así:





En esta graciosa canción del 1300, a una propuesta de 6 (3+3) compases, corresponde una respuesta de 8 (4 + 4), integradas ambas por la repetición de dos elementos: el primero de 3 y el segundo de 4 compases:

Ej. 173 J. S. Bach. *Invenciones a 3 partes*

Frase de 6 (3 + 3) compases (alzar suprimido por elisión)

3

3

Frase de 5 (3 + 2) compases

3

Frase de 5 (2 + 3)

2

2


compases
3
Frase de 6 (3 + 3) compases
3
3
Frase de 4
(2 + 2) compases
2
2
Frase de 6 (3 + 3)



En este ejemplo, la oscilación entre frases binarias y ternarias es continua.

La libertad de medida en la frase es tan grande, que, sin contradicción de lo anteriormente considerado al respecto, puede afirmarse que cada compositor confiere a sus frases y a sus períodos, la medida que cree conveniente, aquella que sólo necesite y responda a la expresión de sus sentimientos.

Y he aquí las razones por las cuales se comprueba que la libertad referida, no es causa antinómica que incida sobre el análisis de la constitución y la medida simétrica del período musical considerada anteriormente: la conformación estricta-

mente simétrica, es el modelo rígido en sí, que puede usarse tal cual, y a menudo se lo emplea; pero nada es menos rígido, menos absoluto que el arte en general, y la música en particular.

¿Qué es lo que queda, entonces, del tipo rígido, después de las modificaciones sufridas? La substancia, es decir, el sentido de propuesta con el de respuesta más o menos relativa, que significa la base, la razón de ser, la lógica misma de la concatenación de los incisos, de las semifrases, de las frases y de los períodos; concatenación, cuyo sentido lógico y eficaz, es esencial. En la guía, aún inadvertida, para el compositor en la creación orgánica de la música. Es el factor, mediante el cual el compositor subyuga el sentido musical del auditorio a su arbitrio. Para comprobación de lo dicho, un solo ejemplo, de los más sencillos y conocidos: el aria "Ah! non credea mirarti" de la *Sonámbula*. En esta melodía tan simple, donde entre frase y frase no revélanse retornos evidentes, ni repeticiones de motivos precisos, la vena melódica parecería requerir de continuo palabras nuevas; sin embargo, el discurso musical no languidece nunca, y halla su reposo definitivo, tan sólo al final.

§ 53. Estructura rítmica. (1) De lo anteriormente estudiado, se colige que la estructura rítmica del período musical puede fundarse: 1º) sobre un solo motivo rítmico; 2º) en dos o más motivos.

El caso nº 1, se verifica en las frases y en los períodos afirmativos, donde se repite más o menos estrictamente, el motivo inicial; mientras que en las frases y períodos negativos, agréganse otros motivos distintos, contrastantes, de lo cual derívase el caso nº 2.

Es notorio (2) que el sentido rítmico musical es exigente con respecto a variedad: la repetición, la prolongación de una misma sensación, de un mismo efecto, se traduce bien pronto en monotonía; de lo cual dedúcense dos consecuencias de orden práctico: a) se puede satisfacer la necesidad de variedad mediante el empleo de mayor número de motivos; b) o bien, contrastar tal necesidad, insistiendo deliberadamente sobre un mismo motivo. Consecuencias que llevan nuevamente a la consideración de las dos formas de período: afirmativo y negativo. Afirmativo, cuando se insiste, y negativo, cuando origina mutación (3).

En la práctica, son frecuentes las frases y los períodos forjados sobre un solo giro, como asimismo, los ejemplos de períodos completos basados sobre una misma fórmula rítmica; a tal objeto, pueden consultarse los ejemplos nºs 113 114, 118, 129, 139, 140 y 168. Mas, a fin de evitar la monotonía (enemiga acérrima del sentimiento estético), es necesario, primeramente, la evidencia indiscutible de la inten-

(1) Aquí se trata del ritmo en su acepción propia. Como se ha indicado en la nota de pág. .51 , en verdad, toda la música no es más que ritmo.

(2) Ver Primera Parte § 20 y subsiguientes.

(3) La clasificación de período afirmativo y negativo, no se relaciona con la necesidad de variedad: más aún, entiéndese en sentido opuesto. En el período afirmativo, no se satisface la necesidad de variedad; en cambio, prodúcese en el período negativo.

ción del compositor; luego, que la constancia rítmica sea compensada con el atractivo, la eficacia de los demás elementos musicales: la melodía, la armonía y la instrumentación (1).

En el uso de estos elementos, por otra parte, débese tener presente, que en la conformación de la frase y del período, no todos los momentos circunstantes son igualmente importantes. Conócese cómo se agrupan incisos, semifrases, frases y períodos, en varios órdenes de movimiento, en varios elementos, enlazados entre sí en los puntos emergentes, y que en cierto modo, revelan ser las coyunturas, las articulaciones de la música (2). Entre dichos puntos, entre dichos momentos decisivos, el sentido rítmico y musical advierte una especial correspondencia, que determina relaciones sutiles entre ellos. Relevar en dichos puntos sensibles, una insistencia o bien un contraste, puede significar mucho más que la repetición de un mismo giro en el interior de las frases, o así también, la presencia misma de contradicciones reales.

Otros momentos de particular importancia, son producidos también por las cadencias.

Con excepción de la última, la cadencia conclusiva, todas las demás de un período o de una serie de períodos musicales, tienen siempre valor relativo; es decir, poseen carácter más o menos abierto de suspensión, de rechazo (3). Lo cual no impide que cada cadencia signifique, en cierto modo, la conclusión (aún provisoria) de una frase o de un período; por tanto, el momento donde todo lo concurrente a la formación del período o de la frase, alcanza una resolución parcial. De esta premisa, derívase especialmente la lógica del lenguaje musical.

En el período musical, es factor importante la correspondencia entre las cadencias, así como la relación mutua tanto de semejanza como de diversidad (de oposición). La semejanza, especialmente si acércase a la repetición, tiene análogo efecto al de la rima en la poesía. Es un factor capaz de acercar, de volver a enlazar cosas diversas y lejanas. Del mismo modo, como una oposición de cadencias puede separar, para el sentido rítmico y musical, frases y períodos similares y cercanos.

Si algo significa evitar la monotonía, el cansancio, sin embargo ello no es todo. Las frases y los períodos deben conducirse de modo que la respuesta tenga efectivamente eficacia resolutiva frente a la propuesta o pregunta a que se refiere. La propuesta es una promesa, por consiguiente, es necesario que ésta sea mantenida por la respuesta. Contrariamente, manifiéstase el sentido de la desilusión, que para el

(1) Con el término instrumentación, entiéndese aludir también a la relación de la música con las voces, los instrumentos, o cualquier otro medio musical, desde el punto de vista del timbre o color del sonido

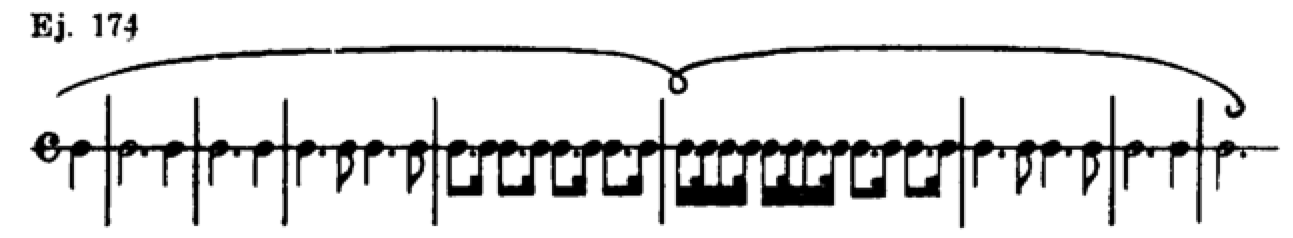
(2) Ver Primera Parte § 12 y 25.

(3) Ver Primera Parte § 11 y subsiguientes.

auditorio conviértese en una cesación, inadvertida y paulatina, del interés en seguir el desarrollo lógico del trozo musical.

El motivo, (o los motivos, si hubiere más de uno) que se presenta en la propuesta (o también en las respectivas respuestas), debe adquirir en el interior de las frases y de los períodos, una fuerza persuasiva, una voluntad tal de acercarse a la conclusión, como para imprimir carácter acelerado a las frases y a los períodos mismos. Carácter propulsivo, volitivo, agógico, que conduce al momento culminante, en que comienza el sentido opuesto, es decir, el de la tendencia al reposo. Entonces, a la insistencia, al empuje, sucédense la disminución, la retención, la degradación hacia el reposo completo, aproximadamente como en el esquema siguiente:

Ej. 174



A esta alternativa, que determina la forma primitiva, espontánea, de cada período rítmico y musical, contribuyen a su formación (de acuerdo a lo indicado anteriormente) todos los elementos: el ritmo en su acepción propia, es decir, la selección de las figuras, la melodía, la armonía y la instrumentación; por tanto, la selección de las voces o instrumentos y modo de emplearlos.

§ 54. Estructura melódica. El movimiento melódico está sujeto a las mismas leyes fundamentales del ritmo, en su acepción propia, en relación a la variedad (1). Una frase, un giro, que permanecen en una región melódica determinada, repitiendo las mismas notas, cuando no manifieste una intención deliberada, produce monotonía, cansancio. Por tal razón, cada semifrase, cada frase, debe poseer una tendencia manifiesta, un giro, determinado por lo que precede y lo que sigue. Lo cual conduce a un giro melódico orgánico preciso de todo el período o del conjunto de varios períodos, enlazados en un complejo único.

El sentido rítmico musical es muy sensible con respecto a las analogías y correspondencias entre puntos rítmicos preponderantes, como así también entre cadencias; tanto, que puede afirmarse que *en un período, una misma nota no debe presentarse más que en un sólo punto emergente y en una sola cadencia, con un común significado tonal*. Cada transgresión a esta premisa, adviértese instintivamente, en perjuicio de la satisfacción estética.

Todo cuanto se ha dicho a pág. 95 sobre el requerimiento de correspondencia lógica entre semifrases, frases y períodos, adquiere mayor valor con respecto a la melodía, por cuanto la misma aporta una contribución capital a la eficacia y vitalidad del período.

(1) Ver Primera Parte § 20 y subsiguientes

Véase el ejemplo Nº 170 de página 88, de las frases que lo integran, finalizan, la primera en *do*, la segunda en *re*, la tercera en *fa*, la cuarta en *do*, considerada repetición de la primera, y la quinta en *si* bemol. Considerándose también las notas de los puntos culminantes de esta melodía, podrá observarse la lógica perfecta de su composición; que ni aún se aparta de la tonalidad de *Si* bemol mayor.

§ 55. Estructura armónica. La armonía tambien está regida por las mismas leyes fundamentales del ritmo (1). Efectivamente, debiendo procederse a la armonización de una de las dos fases de un movimiento rítmico, la armonía es atraída por la fase final, es decir, por el tiempo en dar (2). Pero la fase inicial del movimiento rítmico (impulso o alzar), convirtiéndose en propuesta, dentro de la frase y del período, incide sobre la fase final (reposo, acento o dar) convirtiéndola en respuesta. Respuesta que, consecuente con la relación existente entre el tiempo en dar y el alzar. gravita mayormente, por tanto, en confrontación con la propuesta. Por consiguiente, en la emergencia de procederse a la armonización de uno de los elementos constituyentes de una frase o período, la armonía es atraída por la respuesta, es decir, por el elemento final, conclusivo. Prácticamente, es corriente dejar en descubierto una frase (3), sosteniendo tan sólo la cadencia con algún acorde:



mientras que si se procede contrariamente, es decir, si se acompaña el curso de una frase dejando en descubierto la cadencia, obtiénese una sensación de vacío, de satisfacción imcompleta. Por ejemplo, en la respuesta del ejemplo precedente:



Sensación de vacío, que puede emplearse con eficacia, cuando traduce una intención.

La tendencia a armonizar los elementos de la respuesta, se manifiesta también con respecto a las semifrases y a las frases:

(1) Tonalidad y armonía, origínanse en las relaciones melódicas de los sonidos, es decir, en uno de los coeficientes del ritmo.

(2) Ver Primera Parte, § 19, pág. 35

(3) No existe melodía sin armonía, pues, aún cuando ésta no se manifiesta específicamente, se sobrentiende siempre.

Ej. 177 W. A. Mozart. *Sonata para p no.*

Semifrase de propuesta Semifrase de respuesta

tr tr

f *mf*

Propuesta Respuesta

f *mf* etc.

Ej. 178 W. A. Mozart. *Sonata para piano.*

Frase entera de propuesta

p



Por las mismas leyes fundamentales del ritmo, está regida también la armonía en relación a la variedad. Es por ello que, el retorno repetido de un acorde o de una determinada sucesión de acordes, pronto produce cansancio, a menos de tratarse de una insistencia deliberada de la intención del compositor.

La variedad, tanto más si obtenida con medios mínimos, es mérito de una buena armonización; contrariamente, obrando con mano insegura, recáese frecuentemente sobre los mismos acordes. Lo cual no obsta, sin embargo, que en algunos autores y

en determinadas épocas de la historia del arte de la música, con frecuencia aparezcan períodos musicales, en los cuales la armonía se halla reducida a la mínima expresión, dejando casi todo el campo a los demás elementos, y, a menudo, a la sola melodía. En estos casos, es necesario que ritmo, melodía e instrumentación, suplan la escasez de armonía, conservando despierto el sentido estético, por sus propios medios. Así revélase en Haydn, para citar un solo y conocido autor, quien escribe a menudo un entero período, donde un tema melódico aparece armonizado tan sólo por los dos acordes de tónica y dominante.

La importancia de los puntos rítmicos preponderantes es relevante también para la armonía. La reaparición de los mismos acordes en los momentos culminantes, decisivos, es, en un orden más amplio, como armonizar una frase reincidiendo sobre las mismas armonías, revelando así, pobreza manifiesta. En consecuencia, para las cadencias, el sentido musical es muy severo.

La armonía posee una lógica acentuadamente rígida: origina acordes y combinaciones de movimiento y reposo, de una inagotable variedad de graduaciones para cada tendencia. Es necesario, que las distintas cadencias de un período, o de un determinado grupo de períodos, se gradúen de manera que expresen con exactitud la diferente función, la eficacia diversa de cada frase en el conjunto. Se ha dicho, con referencia al ritmo (pág. 95) la propuesta es una promesa que la respuesta debe mantener. Esta premisa es más real e inevitable con respecto a la armonía, que es un factor más preciso y convincente que el ritmo en su acepción propia. La fuerza lógica del período, su tendencia propulsiva, agógica, es primordial; luego, el sentido de la convergencia hacia la quietud, hacia el reposo, tienen en la armonía, un coeficiente decisivo. Por tal motivo, se lo estudiará, a continuación, con más amplitud, especialmente desde el punto de vista de las modulaciones.

§ 56. La modulación en el período musical. El sentido tonal halla reposo en la armonía de tónica, solamente; en las demás combinaciones, y particularmente en la armonía de dominante, reconoce carácter de movimiento. Un inciso, una semifrase, o un período, de respuesta completa, de conclusión perfecta, finaliza sobre la tónica. Cuando permanece sobre otras combinaciones, especialmente sobre la dominante, evidénciase el sentido más o menos manifiesto de propuesta, de pregunta.

Puede permanecer en suspenso sobre la dominante, de dos maneras: sobre el acorde de dominante del mismo tono inicial, por ejemplo así:

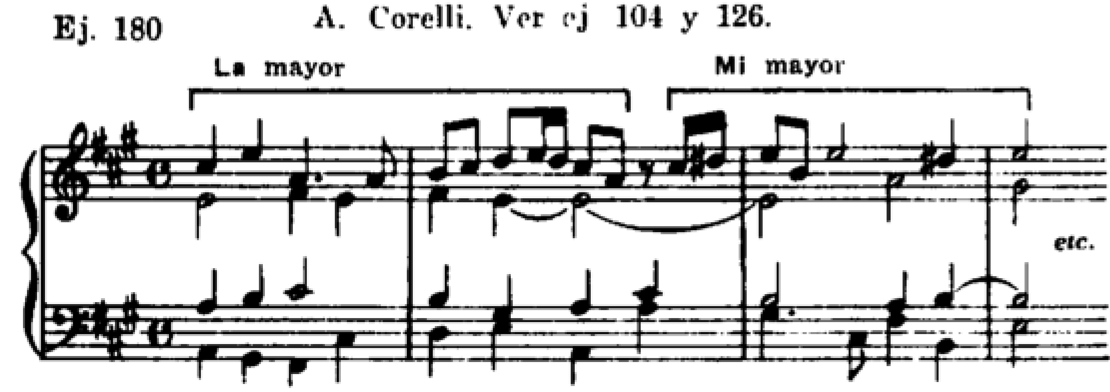
C. M. von Weber. *Oberón*. Obertura.

Ej. 179



o bien, afirmando la dominante como tono, es decir, modulando al tono de dominante, de este modo:

Ej. 180 A. Corelli. Ver ej 104 y 126.



La diferencia entre ambas maneras no es grande (1): sin embargo, la acción de modular a la dominante o a otro tono más o menos vecino, acentúa la forma de la frase o del período; por cuanto, apártase de la tonalidad inicial, significa realizar un movimiento tonal mayormente pronunciado, que el de permanecer en suspenso sobre la armonía de dominante de la misma tonalidad.

En la primera de esta maneras consideradas, a la suspensión que caracteriza la pregunta, contesta la cadencia conclusiva, sobre la tónica (2):

Ej. 181



(1) En efecto: la modulación no es más que una extensión de la cadencia perfecta. G Bas. Un rinnovamento negli studi d'armonia e contrappunto. (Edición Schwann). Pág. 21.

(2) Véase el interesante ejemplo Nº 170: un período de 20 compases en la misma tonalidad. Véase también cómo a pág. 75 , el significado de la tercera y última frase del ej. 152 dependa mayormente de la presencia de dos cadencias consecutivas, ambas en Sol. Esta armonización revela a esta última frase como una agregación, una prolongación innecesaria; efectivamente, el reposo ha sido obtenido mediante la primera cadencia, mientras que la continuación es simplemente una confirmación.

En la segunda manera, a la modulación de la propuesta, contesta el retorno a la tonalidad principal. *El sentido tonal obtiene su completo reposo, tan sólo cuando se llega al final conclusivo, en el tono inicial.*

Ej. 182 R. Schumann. *Album para la juventud.* Coral.



El procedimiento fundamental de modulación, referente al período, en general puede resumirse en el siguiente esquema:

Tono principal ➜ Tono vecino ➜ Retorno al tono principal

Se ha determinado que este procedimiento debe entenderse "en sentido general"; en efecto, desde el comienzo (pág. 53), se ha insistido sobre el valor oscilante de los elementos integrantes del período musical, siendo necesario tener presente esta inestabilidad, especialmente ahora en que trátase de la modulación.

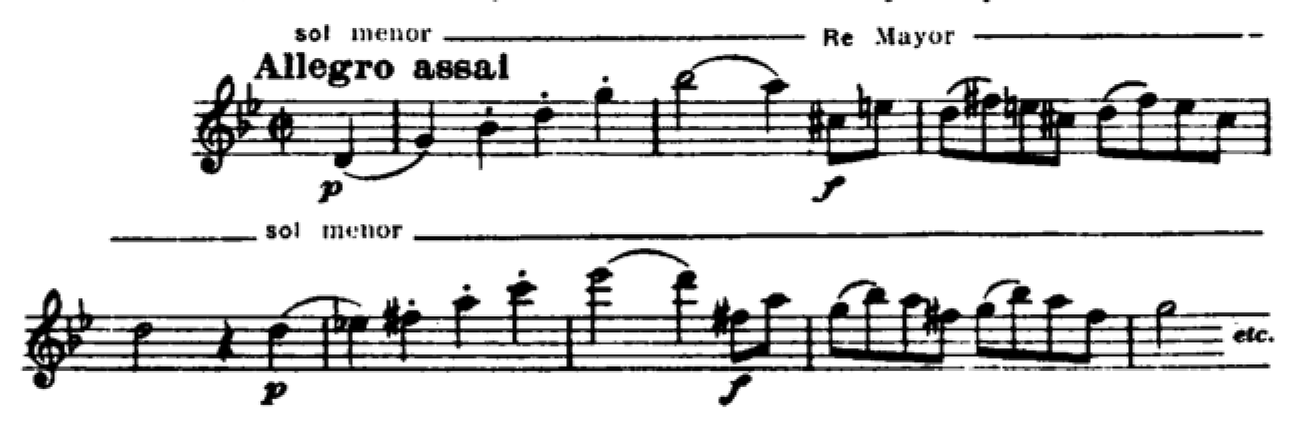
De lo anteriormente expuesto, es evidente que el giro de la tonalidad hállase estrechamente ligado a la esencia íntima de la forma, vale decir, al sentido de pregunta y respuesta. Así, por ejemplo, *un período que termina con una cadencia si bien conclusiva pero en una tonalidad distinta de la inicial, no puede considerarse como período terminado, pues, no revela una forma completa;* es tan sólo una parte de un todo más amplio. En cambio, un período que finaliza bien en la tonalidad inicial, presenta, en general, su fisonomía propia de organismo independiente completo.

En los períodos de tipo binario, pueden obtenerse estas dos combinaciones:

A.

Período			
Frase de propuesta		Frase de respuesta	
I. Semifrase tono principal	II. Semifrase tono principal	Rep. I. ½ frase tono principal	Rep. II. ½ frase tono principal

Ej. 183 W. A. Mozart *Sinfonía en sol menor.* Ver ej. 125 y 141.



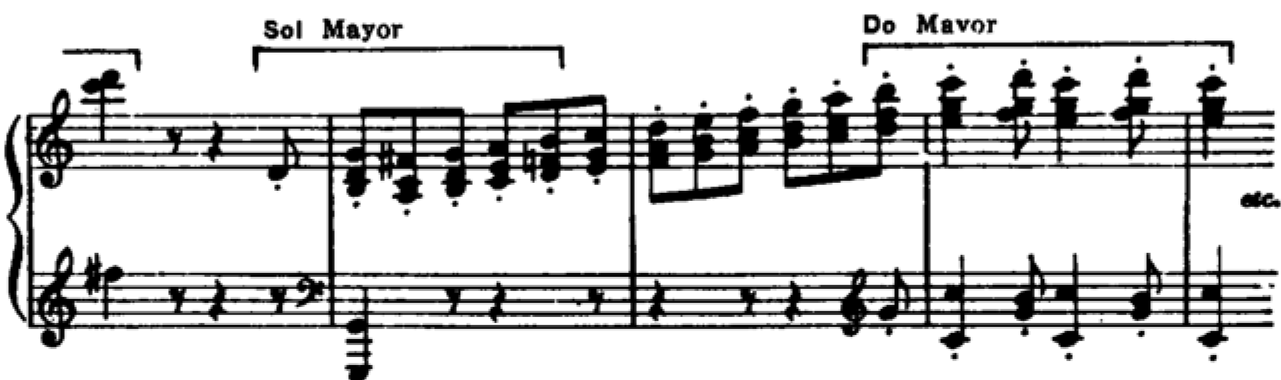
El tipo siguiente, es el más frecuentemente usado por los grandes Maestros:

B.

Período			
Frase de propuesta		Frase de respuesta	
I. Semifrase tono principal	II. Semifrase modulante	Rep I. ½ frase tono vecino	Rep. II. ½ frase tono principal

Ej. 184 L. van Beethoven. *Sonata*. Para piano. Op. 2 nº 3.





En estos dos ejemplos, la diferencia hállase en las modulaciones. En el esquema A, la repetición de la semifrase prodúcese en la misma tonalidad principal; en cambio, en el esquema B., la repetición se realiza en una tonalidad vecina. Por consiguiente, en A., para terminar en la tonalidad, debe hallarse también en la tonalidad principal la repetición de la segunda semifrase en la respuesta; en cambio, en B., la segunda semifrase de la propuesta, debe ser modulante, es decir, debe partir de la tonalidad inicial para alcanzar o preparar la tonalidad vecina, en la que aparece la repetición de la primera semifrase en la respuesta.

En cambio, para terminar un período ternario con sentido de final, es decir, en la tonalidad, existe una sola modulación posible:

Período		
Propuesta	I. Respuesta	II. Respuesta
tono principal	tono vecino	tono principal

Los ejemplos citados en las págs. 73 — 74 , responden a este tipo.

Con respecto a la modulación, también debe tenerse presente lo indicado sobre la estructura del período musical, en general; es decir, que los principios

enunciados determinan, en cierto modo, el sistema rígido, que, mientras constituye el procedimiento correcto, puede y debe avenirse oportunamente, a las tendencias, al propósito, al gusto del compositor. Desde que la modulación contribuye, con los demás elementos musicales, a la conformación de las frases y de los períodos; es evidente, que la elasticidad reconocida para la estructura del período y de las partes que lo integran, debe aplicarse también para la modulación.

El factor inamovible es la lógica, relación natural entre el significado de pregunta y de respuesta de las frases y de los períodos, sea en la armonización en una misma tonalidad, como en el cambio de la misma. Este elemento, es de tal capital importancia en la arquitectura musical, que en determinadas formas libres, como, por ejemplo, en la Fantasía, constituye su principal sino su única guía.

§ 57. Conexión entre períodos en tonalidades distintas. Cuando un período termina y se pasa al período siguiente en otra tonalidad, preséntanse tres casos:

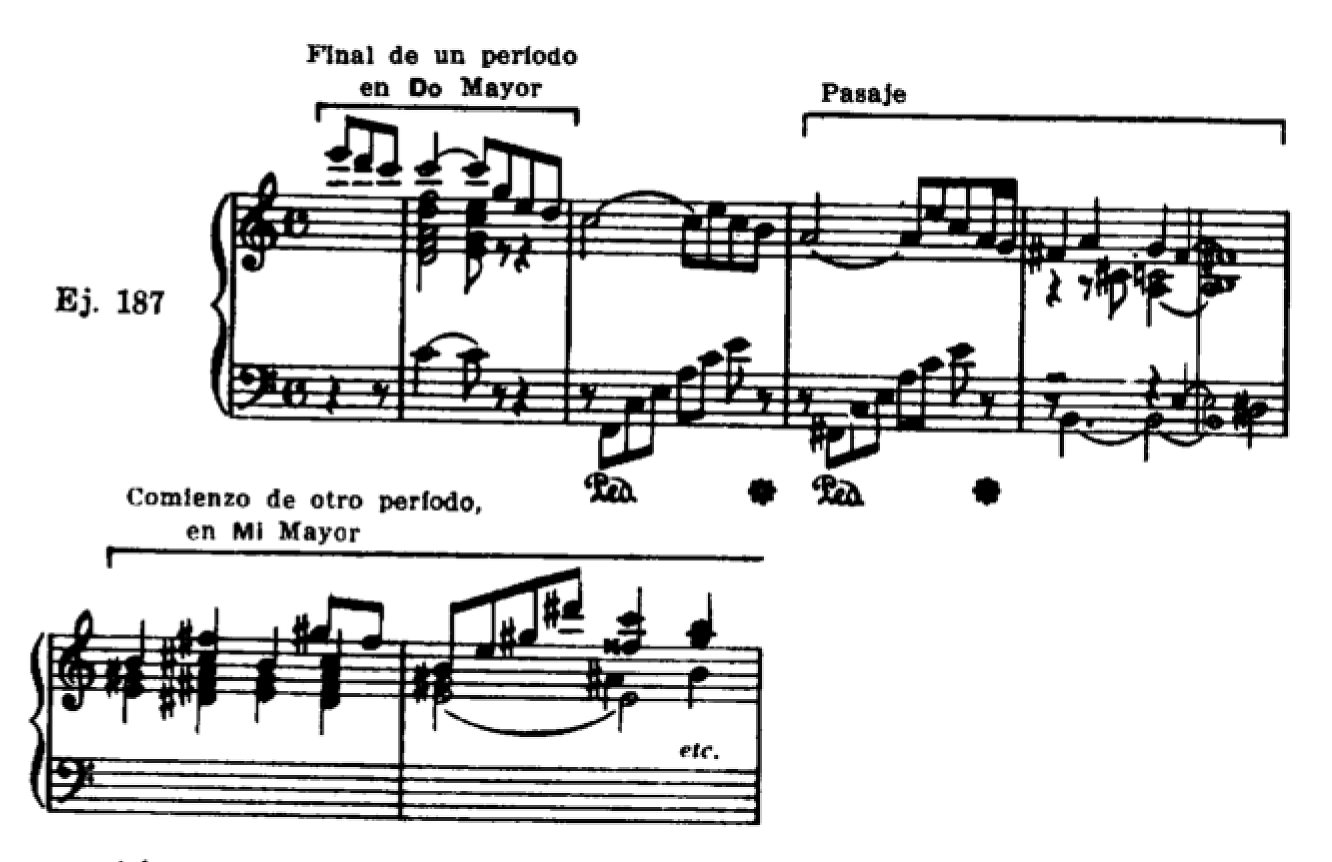
I. El período que finaliza en su tonalidad, y que inmediatamente comienza el nuevo período en una tonalidad distinta Por ejemplo:



II. Entre ambos períodos existe un vínculo, más o menos amplio, que se denomina *pasaje*. Así, por ejemplo:



Ej. 187



Aún, en un solo acorde, como resulta en el *Impromptu*, op. 90, Nº 2 de Schubert:

Ej. 188



III. El período que termina, en vez de finalizar en la misma tonalidad inicial, modula en el sentido de alcanzar la tonalidad del período subsiguiente, o, por lo menos, en forma de preparación de dicha finalidad. He aquí un ejemplo del procedimiento de referencia que es de mayor frecuencia que los dos anteriormente considerados:

Ej. 189 L. van Beethoven. *Sonata* Para piano. Op. 49, nº 2.







§ 58. Contribución de los varios elementos al conjunto del período. El ritmo, en su acepción absoluta, la melodía, la armonía, la instrumentación, es decir, el variado color de timbre de las voces y de los instrumentos, obran simultáneamente, y la estructura del período y de la entera obra musical, resultan de la contribución conjunta de los citados elementos.

Sin embargo, la contribución de los distintos coeficientes, no significa que deba asumir una importancia uniforme. Un motivo rítmico que presentase aún sobre una nota sola, puede ser suficiente, y, en determinadas condiciones, más eficaz que otro, que comprenda también, elementos melódicos y armónicos. La tradición de canto litúrgico medieval, es un ejemplo famoso de música puramente melódica. Así, existen motivos armónicos solamente (o casi) que obran de manera análoga a los motivos rítmicos y melódicos, originando frases y períodos. Hasta la instrumentación, puede presentarse por sí sola (o casi), con efectos de carácter y valor equivalentes a motivos, y que en desarrollos subsiguientes, y ampliándose, proceden ellos también (aunque en forma atenuada) de manera análoga a la de los motivos de otro orden.

Es frecuente, aún en la acción conjunta de varios elementos, que uno de ellos prevalezca sobre los demás; comprobación que se obtiene, como indicado anteriormente, en los casos en que, por ejemplo, la melodía apóyase en un acompañamiento instrumental exiguo, basado simplemente sobre el acorde de tónica-dominante. En estos casos, la melodía prevalece sobre el remanente (1). Así, en composiciones modernas, es frecuente que prevalezca una armonía densa; y en algunas más avanzadas, especialmente francesas, la sonoridad, es decir, el timbre, el color, aparecen como el elemento único, o, por lo menos, dominante sobre los demás, y aún, a veces, opuesto a los demás elementos musicales. El arte helénico antiguo, estaba fundado sobre el predominio de una rítmica delicada, refinada, expresiva al grado máximo; con la leve contribución de una melodía vaga, indefinida y de una armonía embrionaria apenas.

Todas las combinaciones, que pueden obtenerse de la proporción en que contribuyen los cuatro coeficientes musicales, son valederas; no obstante, debe observarse con exactitud sus diversos efectos contrastantes. La escala infinita de estas graduaciones, abarca desde "lo bello" hasta "lo feo"; pero es necesario no olvidar que, "bello" y "feo", son dos expresiones vagas y de valor relativo: puede ser bello en determinadas condiciones, lo que es feo en condiciones diferentes, y viceversa.

Sobre este tópico, así como sobre muchos otros, no pueden determinarse reglas constantes, que permitan orientaciones hacia una belleza constante o, por lo menos, que eviten la manifestación de fealdad; pero existen leyes generales (podríase decir, "leyes intermedias") de las que no pueden desconocerse su verdad y su valor. He aquí una de ellas: *es más decisivo, más cercano a la idealidad, alcanzar el máximo efecto, la mayor eficacia, con medios mínimos.* Sobre esta premisa reposa la correcta modalidad musical, y la de todas las artes, en general. La afluencia de factores técnicos no es objetable, mientras halle su razón de ser en la fuerza, en la suavidad, en la novedad, en la variedad de los efectos, que el artista pueda obtener; contrariamente, en vez de riqueza, es revelación de pobreza.

De consuno con este principio, es necesario el reconocimiento de otro, ligado al elemento esencial de la facultad comprensiva del auditorio, cuyo *sentido musical tiende siempre a percibir un solo elemento.* El perfeccionamiento derivado de la educación, puede ampliar esa tendencia natural, hasta alcanzar la comprensión y la apreciación de la más complicada polifonía; pero dicha tendencia originaria no podrá, por ello, dejar de reconocerce. Por tal razón, *cuánto mayor es el número de los elementos que obran a un mismo tiempo; a mayor contribución de uno de ellos, corresponde una contribución más o menos débil de los demás.*

Anteriormente, se ha expresado, que éstas son reconocidas como leyes generales, leyes intermedias, y que se refieren a tópicos donde las reglas, aún las más fundadas, se entienden con cierto discernimiento. En efecto, en determinadas si-

(1) Obsérvese, que la contribución de los distintos coeficientes no es separable, sino muy raramente. Así, cuando comúnmente dícese melodía, es por extensión, también ritmo, sino, aún, la determinación de algún otro elemento.

tuaciones, puede resultar oportuno que todos los coeficientes musicales ofrezcan su mayor contribución simultáneamente. Sin embargo, *la excitación emotiva o violenta, de estos momentos, no puede originar una condición normal de vida, por cuanto intensa y elevada.* Por otra parte, aún para la excitación existe también un límite, que permite discernir el equilibrio de la alienación, en la vida humana.

El límite de resistencia del sentido musical no es absoluto; más aún, varía de acuerdo a las tendencias de las épocas y de los gustos; de las facultades de los individuos, de los países y de la educación, respectivamente. Así, difícilmente pueden apreciarse los refinamientos rítmicos de los antiguos griegos; del mismo modo, determinados procedimientos de contrapunto, característicos de épocas anteriores, semejarían juegos malabares. Por otra parte, relaciones armónicas consideradas antiguamente como chocantes y, por tanto, de ser evitadas, actualmente son corrientes, y aún, gustadas. La historia de la armonía, es toda una ampliación del sentido musical que procede al reconocimiento progresivo de vínculos tonales y armónicos entre sonidos cada vez más lejanos. Esta ampliación determina, a su vez, la extensión respectiva del horizonte estético, convirtiéndose en un elemento precioso de progreso; pero siempre sobre la base fundamental de *máximo efecto con medios mínimos.* Contrariamente, la técnica conviértese, de medio a finalidad, en perjuicio del íntimo valor de la obra de arte.

TERCERA PARTE

FORMA DE CANCION O DE HIMNO DE ESTROFAS IGUALES

§ 59. FORMA DE CANCIÓN O DE HIMNO DE ESTROFAS IGUALES. — Es la forma más simple: un período musical, modelado sobre la base rítmica de la estrofa del texto, repítese invariablemente para todas las demás. La trama rítmica debe ser siempre inteligible; la melódica, exige, además, que el canto pueda entenderse de por sí, sin requerir ayuda armónica alguna:



(1) Melodía facilitada al autor por la Sta. Isabel Sulli Oddone.

Según se ha indicado anteriormente, la melodía puede permanecer aún sola, especialmente cuando, como en los dos ejemplos citados, se basta a sí misma no requiriendo acompañamiento alguno para comprensión del contenido musical. Pero, a menudo, es armonizada mediante la intervención de otras voces o por su acompañamiento instrumental. En el primer caso, particularmente, la armonización termina por dar lugar a una polifonía de carácter más o menos sencillo, donde confiérese consiguiente realce al canto principal; lo cual se obtiene más fácilmente cuando la melodía se halla colocada en la parte o voz más aguda.

§ 60. CORAL FIGURADO, EN SU ACEPCIÓN PROPIA, Y EN LAS OBRAS LITÚRGICAS. — Por tradición, suele emplearse una melodía litúrgica, gregoriana o ambrosiana, o bien de otro género, como base de una composición contrapuntística. En tal caso, la melodía empleada, llámase *canto firme o coral* (1).

La manera más simple es la siguiente: el canto llano se asigna en notas de mayor duración, a una voz, mientras otra teje alrededor una melodía distinta. He aquí un ejemplo de los más instructivos:

192



Aquí, la base es la melodía gregoriana del primer versículo del *Ave verum*, cuya primera mitad ha sido conferida a la primera voz, y la segunda mitad, a la segunda voz. En el medio se ha intercalado un compás para redondear el período.

Observando el ejemplo citado, surge, que el desarrollo de las frases en ambas

(1) Esta tradición está ligada a los orígenes de la música armónica, y se remonta hasta la primitiva Edad Media. El término "coral" es usado aquí en sentido amplio, así para indicar melodías tradicionales gregorianas, ambrosianas, etc., como para corales en su acepción propia. En sentido más estricto y propio, llámanse **Corales** a melodías religiosas populares sobre texto alemán, usadas comúnmente en los países germánicos. Son formas análogas a los corales, las **Laudas** en Italia y los **Cánticos** en la Francia meridional. Los corales germánicos (aparecidos en el siglo VII, cuando comenzóse a agregar frases latinas, germanas o mixtas, de ambas lenguas, a los **Kyrie eléison** cantados por el pueblo) se hallán todavía en uso, por tradición ininterrumpida, en la Iglesia Católica. Colocados como base del canto litúrgico de la Iglesia Evangélica, los corales son melodías, que armonízanse libremente, comúnmente a 4 voces mixtas.

voces no es uniforme; mientras una termina, la otra continúa y viceversa; de este modo, las frases se superponen. Tan es así, que una de las voces tiene dos solas frases, mientras que la otra tiene tres. Podríanse emplear de modo que ambas se movieran de consuno; pero el movimiento rítmico común aparecería muy pronunciado en desmedro de la independencia recíproca. En cambio, desde las primeras tentativas polifónicas medievales, se ha procurado la superposición de las distintas frases, a fin de conservar despierto hasta el final del trozo, el sentido rítmico musical. Esta antigua norma conserva siempre su valor, aún, para todas las formas de polifonía.

Se ha observado, que entre las dos partes del canto firme de referencia, existe un compás libre: en efecto, a menudo déjase un pequeño espacio entre las varias frases del coral (1). De este modo, no sólo reconócese mejor el fraseo del canto firme, sino que también el empleo del coral gana en eficacia, desde que, la presencia de estas amplias, lentas melodías, es realzada especialmente por la entrada de las frases.

De lo expuesto anteriormente, se evidencia la imposibilidad de diferenciar con exactitud las frases y los episodios que integran una composición así construída. Su conformación debe considerarse de manera amplia, no pudiéndose, por tanto, observar con precisión los principios estudiados anteriormente con respecto a la relación de medida y carácter de las frases y de los períodos musicales. Esta premisa es valedera para todas las formas basadas sobre la elaboración polifónica de un canto firme, y sobre el desarrollo con imitaciones y frases entrelazadas.

Con todo, es necesario observar una proporción aproximada en la amplitud de los episodios melódicos de las voces respectivas, de manera de poder establecer entre ellos, cierta armonía, cierto equilibrio.

§ 61. El coral figurado, en su acepción propia, tiene las mismas características, pero es elaborado para uno o varios instrumentos, y se basa en los mismos principios de estructuración. He aquí un ejemplo:


Ej. 193 J. S. Bach, *Allein Gott inder. Hök' sei Ehr.*



(1) En la edad media, empleábase una forma denominada **Hoquétus** (posiblemente del francés **hoquet**: sollozo), donde cada nota de canto firme era seguido por una pausa, mientras que otras voces efectuaban imitaciones



Aquí, no solamente el estilo es diferente del empleado en el ejemplo vocal, sino que también la figuración entretejida alrededor del canto firme, comienza antes del coral mismo, y continúa aún después de terminadas sus frases. En efecto, sobre el instrumento es factible el desarrollo de la figuración de modo que pueda servir de introducción, intermedio y conclusión al coral.

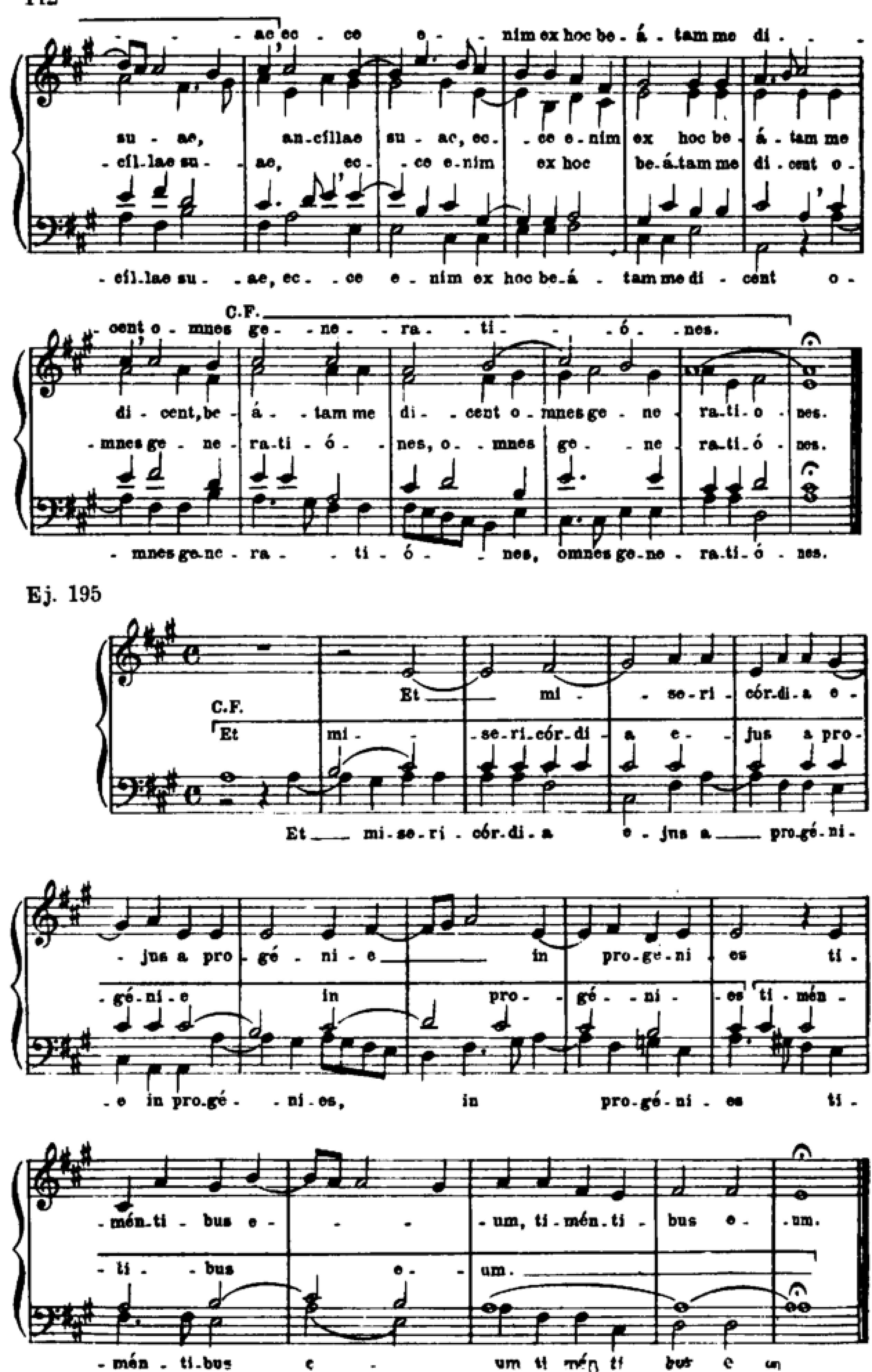
En cuanto a la faz tonal, no solamente las mismas notas, por ejemplo, de un determinado modo Mayor, puédense interpretar también en el relativo menor y viceversa, y aún en alguna otra tonalidad vecina, sino que aún en los intermedios de la figuración, resultará fácil modular, en beneficio de la variedad tonal del conjunto.

§ 62. Esta manera de tratar el coral, a dos partes solas, revela el uso de un modelo rudimentario. En cambio, sirviéndose de cuatro, y aún, de tres solas partes, multiplícanse los medios de que dispone el compositor; en efecto: la armonía adquiere plenitud, y los recursos melódicos más variados, permiten la elaboración de desarrollos amplios aún en el género vocal.

He aquí dos ejemplos entre los más simples:

Ej. 194 Adrián Willaert. De un *Magnificat* en el VI. tono.




- ae ec - co e - nim ex hoc be - á - tam me di - - -
su - ae, an - cillae su - ae, ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me
- cil - lae su - ae, ec - - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di - cent o -
- cil - lae su - ae, ec - - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di - cent o -
C.F.
- cent o - mnes ge - ne - ra - ti - - ó - nes.
di - cent, be - á - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes.
- mnes ge - ne - ra - ti - ó - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - ó - nes.
- mnes ge - ne - ra - ti - ó - nes, omnes ge - ne - ra - ti - ó - nes.
Ej. 195
Et mi - se - ri - cór - di - a e -
C.F.
Et mi - se - ri - cór - di - a e - jus a pro -
Et mi - se - ri - cór - di - a e - jus a pro - gé - ni -
- jus a pro - gé - ni - e in pro - ge - ni - es ti -
- gé - ni - e in pro - gé - ni - es ti - mén -
- e in pro - gé - ni - es, in pro - gé - ni - es ti -
- mén - ti - bus e - - - um, ti - mén - ti - bus e - um.
- ti - bus e - um.
- mén - ti - bus e - um ti mén ti bus e um

Estos dos versículos están elaborados (como todos aquellos del entero *Magnificat* citado) sobre la siguiente salmodia solemne en el tono VI:

Ej. 196



En el *Quia respexit*, ej. 194, las dos frases de canto firme (los dos hemistiquios de la Salmodia), cantadas, con algunos adornos por la voz de soprano, se hallan separadas por algunos compases de intermedio· en cambio, en el *Et misericordia*, ej. 195, la voz de tenor ejecuta, sin intermisión, la melodía litúrgica.

§ 63. CORAL CON FIGURACIONES INDEPENDIENTES DEL CANTO FIRME. —:

G. Frescobaldi. *Kyrie*, para órgano. De *Fiori musicali*.

Ej. 197

C. F.

C. F.

C. F.

C. F.

Esta pequeña composición ha sido escrita sobre la melodía del *Kyrie "cunctipotens Genitor Deus"* de la Misa IV del Kyrial vaticano, algo modificado en sus últimas notas:

Ej. 198


El canto firme hállase siempre presente en una o en la otra parte; lo cual confiere un carácter rígido al trozo. Sin embargo, no es necesario sea siempre así; más aún, sería poco aconsejable a los efectos de las modulaciones. En efecto, el canto firme continuado, liga estrechamente a una tonalidad que es casi siempre la misma desde el principio al fin. En cambio, introduciendo intermedios, no sólo se dispone de un elemento de oportuna variedad, sino que también puédese modular entre las frases del coral, de manera que las mismas preséntanse en tonos distintos; que a su vez deberán seleccionarse entre los vecinos al tono inicial y al conclusivo, respectivamente, observándose especial cuidado de reservar el de la subdominante para el final, especialmente en los trozos escritos en modo Mayor.

Con frecuencia, la melodía coral varíase y ornaméntase, pero que sin por ello deja de reconocerse su base melódica. La facultad inventiva del compositor halla en ello una fuente estimable de recursos. Cítanse dos ejemplos, pequeños por su mole pero grandes por su valor estético: *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* y *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* (1), ambos para órgano, de Bach (Ed. Peters, vol. V, pág. 33 y 55, respectivamente). En estas elaboraciones, Bach traducía mediante la expresión musical, el sentido de las palabras.

§ 64. En el último ejemplo citado, puede observarse fácilmente que, mientras desarróllase el canto firme, circula por todas partes el motivo ascendente que existe en el bajo del primer compás. Es el comienzo de una manera algo más elaborada: en torno al coral, (puro u ornado), las demás partes o voces efectúan desarrollos con imitaciones, o directamente fugados, sobre motivos independientes del canto firme. Y así, alternativamente, por todas las frases del coral, sea en la forma vocal litúrgica, como en el coral figurado instrumental:

G. B. da Palestrina. *Misa "Ecce sacerdos magnus"*.

Ej. 199


(1) Citado enteramente en la Parte IV. Variaciones.





Aquí, la melodía de la conocida antífona gregoriana *Ecce sacerdos magnus*, en el modo VII, sirve de base para todo el trozo, más aún, directamente para la entera Misa citada; tan es así, que de continuo una de las voces canta precisamente la antífona, aún con sus palabras ligadas a las del texto de la Misa misma. Es un procedimiento frecuentemente usado en la polifonía anterior a Palestrina (con más exactitud, anterior al Concilio de Trento). Cada Misa llevaba, entonces, un título que era exactamente el comienzo del texto del coral, o bien, de la canción festiva que se empleaba como canto firme, y se cantaba en el curso de la entera polifonía. Pero si el procedimiento de referencia cayó en desuso en el arte litúrgico católico, pasó, en cambio, a actuar entre las formas preferidas de la música sacra luterana, alcanzando alturas admirables. Cítase un solo ejemplo: el primer coro de la *Pasión según S. Mateo,* de J. S. Bach: todo un monumento. En él ambos coros desarrollan amplios episodios completamente independientes de los motivos respectivos de las frases del coral, que preséntase en una voz de soprano (coro al unísono) agregada a los coros mixtos.

A título de ejemplo de la misma índole en el coral figurado, véase *Meine Seele erhebt den Herren* para órgano, de J. S. Bach (Ed. Peters, vol. VII, página 33). La figuración de las tres partes inferiores, mismo en la obra de referencia, no conserva relación alguna con los motivos del canto firme, que, por otra parte, es

precisamente la fórmula salmódica del Tono Peregrino gregoriano (con una variante propia de la tradición germana) pasada a los corales luteranos con el texto del comienzo del *Magnificat*.

§ 65. Motete sobre temas tomados del canto firme. (1) — Esta forma es de suma importancia en la polifonía vocal, y consiste en utilizar el motivo de cada frase del canto firme, como tema de un desarrollo con imitaciones, o bien, directamente como fugado. El entero trozo transfórmase de este modo en una sucesión de episodios con su respectivo tema propio. La unidad total consérvase mediante la melodía coral, la modulación, los indefinibles vínculos de estilo, y refirmada a la terminación, por un correcto período de final firme, bien conclusivo:

G. P. da Palestrina. *Motete "Lauda Sion"*, a 4 voces (2).







(1) Entiéndese aquí referirse al Motete de la edad floreciente de la polifonía vocal, alrededor del siglo XVI, y no al Motete primitivo de los siglos XIII–XV, que poseía una forma completamente distinta. Por otra parte, posteriormente, se han escrito, y aún se escriben, motetes también sobre temas de canto firme, libremente, o bien empleando formas de períodos repetidos, que se estudiarán más adelante.

(2) Obsérvese cómo en este ejemplo, las imitaciones preséntanse concisas, en estrecho, de a dos, de modo que el tema aparece, por lo menos, en dos de las veces, en breve término. Este es un hecho casi constante en las composiciones de la edad de oro de la polifonía vocal, y asegura un desarrollo marcadamente conciso en los episodios temáticos.



El motete, del cual cítase tan sólo un primer fragmento, ha sido elaborado sobre la siguiente melodía (tradicionalmente inexacta) del *Lauda Sion*:

Ej. 201 

El *Lauda Sion* comienza, tomando de base una estrofa de tres versos, los cuales, juntamente a su respectiva melodía, determinan el origen de los tres episodios del motete recientemente citado.

Es evidente, que este modelo de desarrollo ofrece mayor libertad y variedad que en ocasión en que el canto firme preséntase con notas prolongadas. En el mismo ejemplo Nº 200, nótase que el episodio 2º es, en realidad, a dos voces solas, alternadas entre el grave y el agudo; mientras que los episodios 1º y 3º, son a cuatro voces. Tal variado empleo de los medios, es de por sí una excelente fuente de contrastes, aún en este género musical tan sobrio.

También en el motete, la elaboración polifónica prodúcese de modo tal que, con excepción de algunas pocas cadencias decisivas, donde las partes cantantes se unen en una trama común, las frases melódicas de las respectivas voces se entrelazan, y mientras una de ellas calla, las demás continúan actuando, y viceversa. Como se ha indicado (pág.110 ésta ha sido la norma casi constante de los polifonistas, desde la primitiva Edad Media; que, si bien impide la separación correcta de los episodios que integran el trozo musical, sin embargo permite su aproximada distinción. Sobre esta base sumaria, es conveniente proceder de modo que provoque cierta relación, cierto equilibrio en la medida de los distintos episodios integrantes del motete. Equilibrio de interés, de vitalidad y de duración; de modo que el sentido musical no sienta desproporción ni molestia alguna.

Más arriba, (pág.116)se ha indicado cómo la terminación deba ser oportunamente preparada por un amplio episodio final. Considerando, desde este punto de vista las composiciones antiguas, es fácil observar cómo a menudo el episodio fi-

nal es mucho más amplio que los demás; cuando no, directamente, repetido y variado. Ello confirmaría cuánto se ha considerado a pág. 82 y subsiguientes, sobre prolongación de las frases y de los períodos finales. Ahora, podría agregarse otra observación: mientras en los episodios comprendidos en el trozo musical, cada una de las voces calla alternadamente, al final (con excepción de algún caso particular, de efecto contrario deseado) cantan todas las voces, como afirmación de que dicho final produjérase tan sólo mediante la convergencia de todos los factores (1).

En la composición del motete, en la época actual, no puede dejar de considerarse la modulación, en el sentido de la alternación de tonalidades y modos, de manera que, mientras la tonalidad principal manifiéstase firmemente en los períodos iniciales y finales, en los episodios intermedios abórdanse las tonalidades más o menos vecinas con criterio de variedad.

Aún observando estas normas, el motete es siempre una forma menos rígida; por tanto, no debe desarrollarse más allá de ciertos límites de amplitud, contrariamente, delata su poca consistencia orgánica (2).

---

(1) Esta verificación había ya sido realizada por los compositores de las melodías litúrgicas tradicionales, llamadas gregorianas, desde el siglo X, y, verosímilmente, también mucho antes, aunque los códices hasta ahora conocidos, excepcionalmente, no se remontan más atrás. En efecto, sus melodías están escritas para dos coros (o para solos y coros) que alternan las frases y los versículos; y es así como en los cantos más elaborados, de características más estudiadas, ambos coros se unen en el último versículo para efectuar conjuntamente una prolongada vocalización, denominada "neuma final", tal como en los Tractos, en los Graduales, etc. La última invocación del Kyrie, no solamente tiene la melodía más desarrollada que las demás, resumiendo las formas melódicas del entero canto, sino que también ambos coros dialogan entre sí, mediante preguntas y respuestas a modo de eco, para luego unirse a la cadencia conclusiva. A tal objeto, convendría consultar el Gradual Vaticano. Para mayor evidencia he aquí una de las invocaciones finales, precisamente del Kyrie "Clemens Rector", el I., en el Apéndice del Gradual; melodía que encuéntrase en los códices del siglo X, y, posiblemente compuesta, aún antes.



(2) Se ha afirmado a pág. 116 que el motete es una sucesión de episodios con su respectivo tema. Generalmente, a cada uno de estos temas ligase una frase, un fragmento significativo del texto. Con frecuencia también, la amplitud del período es tal, que deben repetirse las palabras varias veces; que, efectuándose con criterio y buen gusto, no resulta perturbador, y a menudo pasa inadvertido. En cambio, nótase en seguida, si se usan las mismas palabras en dos o más episodios; repetición que tórnase evidente y es causa de estorbo. Este sistema de repetición de palabras para la ampliación de un determinado período musical, es legítimo y tradicional; renunciar a ello significa la imposición de una ortodoxia incongruente. Existen repeticiones sugeridas por la sola intención musical en algunos trozos de los códices medievales de canto gregoriano (P. Wagner. Origine et développement du chant liturgique, pág. 100 y subsiguientes. Tournai, Desclée & Cie.), y en la Edición Vaticana actual, aparecen en uso, muchas de ellas. En la polifonía vocal palestriniana, la repetición de las palabras era práctica corriente, y empleábasela sin excesiva escrupulosidad, aún por los grandes maestros.

El motete, aún ejecutándose en los servicios religiosos, no es en realidad una forma litúrgica; en efecto, su texto es elegido por el mismo compositor, y el trozo cántase libremente, obedeciendo tan sólo a una necesidad estética. En la edad floreciente de la polifonía vocal clásica, los motetes formaban parte, indistintamente, de la música religiosa como de la de cámara. Sin embargo, su forma bella y natural, ejerció influencia grande sobre el arte específicamente litúrgico. En efecto (especialmente después del Concilio de Trento) las Misas, los Magnificat, los Himnos, y demás manifestaciones de música sacra, abandonada la forma más rígida del coral figurado, asume el modelo (sino el estilo relativamente libre) del motete. Y así, las Misas continúan llevando un título tomado de un texto de canto firme, en el sentido solamente, de que el motivo de los temas a desarrollarse haya sido entresacado del coral. Con todo, según indicado recientemente, la diferencia entre motete y los varios trozos litúrgicos, reside siempre en el estilo. Estos últimos, son de carácter más austero e impersonales.

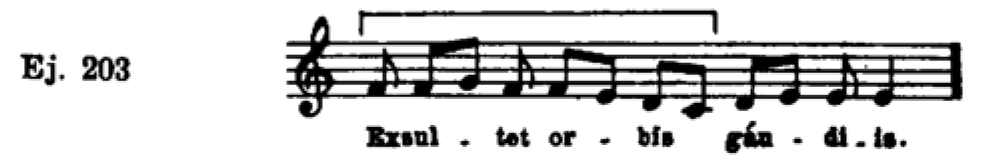
§ 66. Coral figurado correspondiente. — El motete tiene su correspondencia en una manera de coral figurado, donde los motivos del canto firme originan una sucesión de igual número de episodios temáticos. He aquí un ejemplo sencillo:

G. Frescobaldi. *Himno de los Apóstoles.* Verso I.



El primer episodio se desarrolla sobre el principio de la melodía del 1er. Verso del himno *Exsultet orbis gaudiis* de modo IV.

Ej. 203



Los episodios 2º y 3º se desarrollan sobre el motivo del 4º verso del mismo himno.

Ej. 204



En cuanto al concepto tonal, los ejemplos citados en último término, tienen un valor relativo, aún así, tan sólo por estar escritos en los antiguos modos eclesiásticos, de avanzada transición en aquélla época. Actualmente, en cambio, es fácil regularse en el sentido de que los desarrollos adquieran un giro melódico y armónico más vivo y variado, las modulaciones establezcan una oportuna relación de variedad y afinidad entre las tonalidades y los modos, y el principal respectivo, reservando la tonalidad de subdominante para la proximidad de la terminación del trozo, de especial modo si se halla en modo Mayor, y concluir en un correcto final, cuya eficacia determina el sentido de reposo decisivo.

Por ejemplo, la siguiente melodía litúrgica pascual del VIII modo, para los himnos de metro yámbico:

Ej. 205



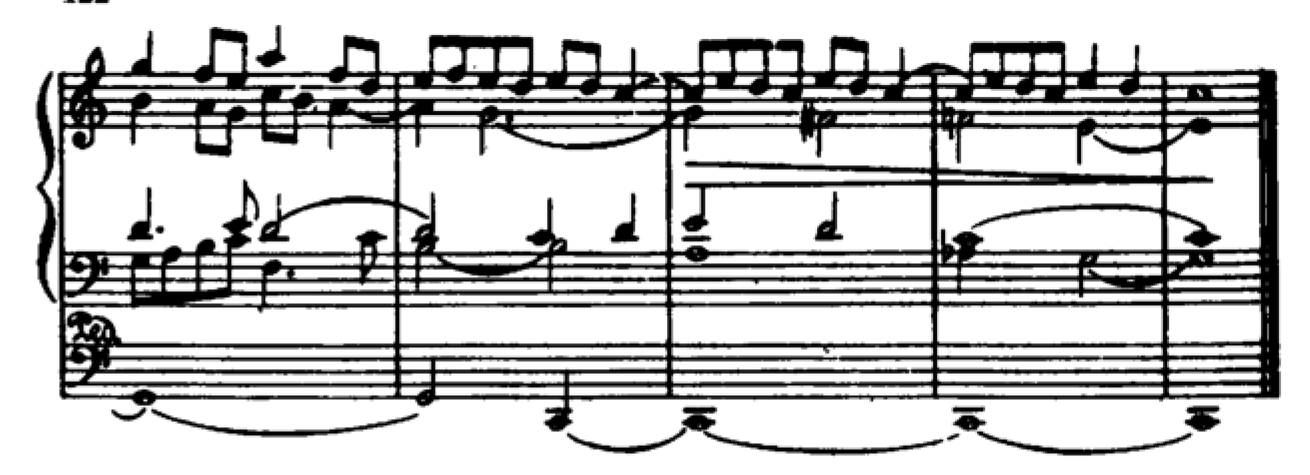
podríase desarrollar así:

Ej. 206 G. Bas. 6 *Piezas para órgano* (Düsseldorf, L. Schwann).






dimin.
Ped.
2º Verso
Ped.
p
3er. Verso
Ped.
cresc.
4º Verso
Ped.



§ 67. Coral figurado con canto firme y desarrollos fugados. — Esta es la forma más compleja, y al mismo tiempo, más rica del género. Cada frase de canto firme, tómase de motivo para un desarrollo fugado, mientras el mismo canto firme (puro u ornado) preséntase en una o en otra de las partes o voces. Ejemplos interesantes de la citada forma se encuentran numerosos, sea en la forma vocal de las cantatas, como en la instrumental de los corales figurados, para órgano, de J. S. Bach. Para citar tan sólo dos ejemplos elocuentes, indícanse, en la cantata *Ein'feste Burg,* el primer coro y el coral al unísono, y los tres trozos para órgano, especialmente el último (1), sobre la melodía gregoriana del *Kyrie "fons bonitatis"*, pasada a los corales luteranos bajo la denominación de *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit; Christe, aller Welt Trost; Kyrie, Gott heiliger Geist* (Ed. Peters. Vol. VII, pág. 18-25).

§ 68. Motete sobre temas de libre invención (2). — El motete, surgido como toda la polifonía del arte de contrapuntear sobre el canto firme, ha concluído por librarse de la melodía coral obligatoria, y ha desarrollado sus episodios sobre temas más o menos originales, inventados por los compositores mismos. Pero, en general, ha conservado su forma: una sucesión de episodios (equivalentes a igual número de incisos en que el autor divide el texto) con su tema respectivo, y para terminar, un amplio y correcto final. Forma ésta, que, de acuerdo a lo indicado a pág. 118, es aceptable mientras el trozo no supere determinados límites de duración, contrariamente, aún en los grandes maestros, el sentido de la vaguedad, de la falta de concisión, conduce al cansancio (3). En las obras de G. P. da Palestrina, pue-

(1) Trátase en la Parte IV. Variaciones.

(2) También aquí trátase de la forma tradicional que floreció en el siglo XVI. Más tarde, y aún hoy, llamáronse y llámanse todavía motetes, trozos sagrados no rígidamente litúrgicos, compuestos en formas muy variadas. En el siglo XVIII, en Alemania, el motete convirtióse en una verdadera cantata para coro, con o sin acompañamiento, como aquellos de J. S. Bach. A tal fin, consúltese, entre otros, el magnífico motete a 5 voces sobre el coral Jesu meine Freude, y aquel otro, Singet dem Herrn ein neues Lied a 8 voces: todo un monumento.

(3) El motete, es, como se ha explicado a pág. 116, una sucesión de períodos polifónicos siempre distintos. A su debido tiempo se analizarán formas correspondientes, una armónica homófona a pág 132-33 y otra substancialmente melódica, en la V. Parte. Véase también, aún a propósito del motete libre, la nota de pág. 118, sobre las repeticiones del texto.

den considerarse, entre muchos, verdaderos modelos de belleza y de forma, los motetes a 4 voces, *Lapidabant Stephanum, Beatus Laurentius, O quantus luctus.* etc.; entre aquellos a 5 voces, *Vulnerasti cor meum,* y casi todos aquellos sobre el Cántico de los Cánticos, y el magnífico *Coenantibus illis,* que tal vez señala el límite máximo en la amplitud del motete, como así también en altura de concepción estética y espiritual.

Cítase, como ejemplo, el texto con los respectivos temas de cada frase, en el admirable *Lapidabant Stephanum,* a 4 voces de Palestrina:

Ej. 207



Véase la obra completa: un ejemplo de forma, y una obra maestra de poesía musical. En este género, son numerosos los ejemplos célebres en las obras de los maestros polifonistas, especialmente del siglo XVI

§ 69. Todo lo expuesto hasta ahora, representa el modelo ejemplar de la forma de motete; pero no todos los maestros atiénense estrechamente a él, pues, en la práctica, lo modifican a menudo adaptándolo a las respectivas tendencias personales, a las exigencias especiales de los textos, al carácter específico que deséase

dar a la obra, o a otras causas. *La forma es un medio y no una finalidad.*

Por ejemplo, a pág 116, ha sido citado un fragmento del motete *Lauda Sion* de Palestrina. Su texto ha sido tomado de la conocida secuencia del "Corpus Domini", que, según lo mencionado anteriormente, está en estrofas, primeramente de tres, después de cuatro, y por último de cinco versos. De estas estrofas (24 en total), el texto del motete no toma sino las dos primeras, la penúltima y el *Amen.* Por tal razón, para las dos primeras estrofas, encuéntrase repetida la misma música (1), mientras que para la penúltima no existe más que el canto firme armonizado (con excepción del último verso, que se halla en simple polifonía). Sigue el *Amen*, con evidente sentido de cadencia final. Así:

1. Lauda Sion Salvatórem, Lauda ducem et pastorem, In hymnis et cánticis.	Desarrollo de los motivos del canto firme de los 3 versos;
2. Quantum potes, tantum aude: Quia major omni laude, Nec laudare sufficis.	repetición de la 1a. estrofa:
23. Bone Pastor, panis vere, Jesu, nostri miserere: Tu nos pasce, nos tuere, Tu nos bona fac videre	canto firma armonizado;
In terra viventium. Amen.	final polifónico.

De acuerdo a lo que se ha dicho a pág. 119. desde siglos, casi todo el arte litúrgico está basado en el modelo del motete, y aún cuando los temas que se desarrollan son de invención de los autores, la forma no cambia: una sucesión de episodios más o menos independientes entre sí.

En la exposición del texto y de los respectivos temas en el *Lapidabant Stephanum*, pág 123 obsérvese que en las palabras *Et cum hoc dixisset*, en lugar de un episodio polifónico, existe una simple frase homófona. En el *Lauda Sion*, acaba de indicarse, que la última estrofa (con excepción del último verso) se halla en forma de canto firme armonizado. De la presentación de los ejemplos citados, es evidente cómo se alterna la polifonía con la homofonía, con ventaja manifiesta para la variedad, y aún para la eficacia expresiva. Ello prodúcese frecuentemente, y en forma más o menos prolongada, de acuerdo con las tendencias de la época y de los compositores mismos (2).

§ 70. Madrigal. — Es imposible establecer una norma fija para la forma del madrigal. Este depende demasiado de la forma del texto, habiendo sufrido modifi-

(1) Más adelante (pág. 128 129 se verá la causa de tal repetición.

(2) También para el motete de tema libre y para el madrigal, vale lo expresado a pág. 116. en nota (1), referente a las entradas estrechas de las imitaciones.

caciones en el transcurso del tiempo y de las modalidades de los poetas y de los músicos.

A menudo (especialmente a partir del siglo XVI), el madrigal presenta la misma forma del motete. Es decir, cada frase o fragmento significativo del texto, posee un desarrollo, a veces polífono y otras homófono. Los desarrollos polífonos, con frecuencia, se repiten permutando las voces.

Pero es suficiente alguna similitud de concepto, correspondencia de versos, o de rima en las palabras, para que se originen repeticiones de períodos también en la música.

Para citar tan sólo algunos ejemplos entre los más naturales y conocidos, véase *Alla riva del Tebro* a 4 voces de Palestrina, en perfecta forma de motete. En cambio, *La cruda mia nemica* a 4 voces, aún siguiendo la misma forma, presenta al final la repetición del principio por cuanto el texto mismo, repite los dos primeros versos. Para terminar, *I vaghi fiori e l'amorose fronde,* siempre a 4 voces y del mismo Palestrina, termina igualmente con la repetición del principio, porque en el último verso aparece una referencia a las flores y a las ramas, etc.

. Se ha dicho más arriba, que la forma del madrigal es muy variable de acuerdo a los tiempos y a la conformación de los textos; pero entre las distintas combinaciones, es de observar cómo, a menudo, termínase con un período repetido; lo cual confiere sentido de final correcto, y es un factor muy importante de correcta arquitectura musical. He aquí un interesante ejemplo:



(1) Extractado de la **Piccola antologia musicale italiana** de los siglos XVI, XVII, y XVIII. Edición revisada de Mateo Zanon, Ed. G. Ricordi & C., Milán.


so - la e se.cu - ra si ri - po - - sa, Nè greg.ge, nè
- la e se - cu - ra si ri - po - - sa, Nè greg.ge, nè
- la e se - cu - ra si ri - po - - sa, Nè greg.ge, nè
pa.stor se le av.vi - ci - - na; L'au - ra so - a - -
pastor se le av.vi - ci - na; L'au - ra so - a - -
pa stor se le av.vi - ci - - na; L'au - ra so - a - -
- ve e l'al - ba ru - gia - do - - sa, L'ac - qua e la ter -
- - ve e l'al - ba ru - gia.do - sa, L'ac.qua e la ter -
- ve e l'al - ba ru - gia.do - sa, L'acqua e la ter -
- ra al suo fa - vor, al suo fa - vor s'in - chi - na. Gio - va.ni
- ra al suo fa - vor, al suo fa - vor s'in.chi - - na. Gio - va.ni
a tempo
poco rall.
- ra al suo fa.vor, al suo fa - vor s'in.chi - - na. Gio - va.ni
va.ghi e donne in.na - mo.ra - te A - mano averne e se - ni e tempie orna - te;
va.ghi e donne in.na - mo.ra - te A - mano averne e se - ni e tempie orna - te;
va.ghi e donne in.na - mo.ra - te A - mano averne e se - ni e tempie orna - te;
pp
p
f
poco rall.





La forma a base de frases musicalmente diversas, no podría ser más clara; ni más eficaz la repetición de los dos versos terminales consolidada por una correcta conclusión, que acentúa más aún el sentido del final.

La diferencia mayor entre motete y madrigal estriba en el estilo. El motete, aún no siendo una composición específicamente litúrgica, conserva los caracteres propios del arte sagrado. En cambio, el madrigal tiene una libertad de expresión y un colorido, que armonizan con el sobrio y noble, aunque vivo sentimentalismo de su estilo. Mayor vivacidad, que surge de la confrontación, por ejemplo, entre uno de los madrigales de Palestrina más arriba citados, y algunas de las composiciones sagradas del mismo, aún así los motetes a cinco voces sobre el Cántico de los Cánticos, de eficacia expresiva maravillosa. Mayor vivacidad, aún tratándose de madrigales con texto religioso, como aquellos a cinco voces del mismo Palestrina.

Con todo, el madrigal no supone el concepto absoluto de un género musical que se caracterice por su cualidad cálida y apasionada. En cambio, revela delicadeza, afectación, preciosidad; destinado a ser cantado por un conjunto reducido de voces selectas, todo delicadeza y sentimiento. Por tanto, es censurable la modalidad de ejecutar madrigales mediante la intervención de coros numerosos, y más aún, el propósito deliberado de provocar graduaciones vocales exuberantes.

Desde el punto de vista tonal, también el madrigal, como el motete, debe tratárselo refirmando la tonalidad principal, especialmente en el primer y último episodios; mientras que en los episodios intermedios, su misma variedad demanda un procedimiento modulante. Las modulaciones resultantes pueden desarrollarse libremente y dirigirse a tonalidades lejanas, en consonancia con el colorido musical complexivo de la composición.

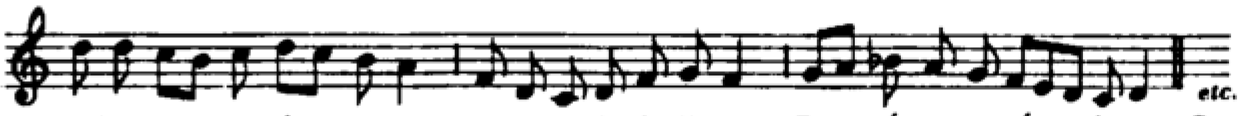
§ 71. Secuencia. — Trátase de una forma orignaria (1) del siglo X, aproximadamente, y luego muy empleada en la Edad Media. El texto se compone de estrofas, que la música, a su vez agrupa de a dos pero en constante mutación de manera.

He aquí un ejemplo:

Ej. 209







Señalando con letras las estrofas respectivas, desde el punto de vista melódico, obtiénese la forma siguiente:

1 2 3 4 5 6 etc.
a — a^1 b — b^1 c — c^1 etc.

De las cinco secuencias aún en uso, también el *Lauda Sion* (de que se ha hablado anteriormente) y el *Stabat Mater*, conservan en la melodía gregoriana tradicional, la misma forma del *Veni Sancte Spiritus* citado. En cambio, el *Dies irae* (2) presenta el esquema siguiente:

a — a^1 b — b^1 c — c^1
a — a^1 b — b^1 c — c^1
a — a^1 b — b^1 c — c^1

más una coda de 6 (2 + 2 + 2) versos.

(1) Tal vez llegada a Occidente, originariamente de la Iglesia Oriental.

(2) Probablemente, en origen, no destinado a secuencia.

Es decir, el verdadero cuerpo de la secuencia está formado por la triple repetición de un grupo de seis estrofas gemelas, seguido de una coda de otros seis versos, en tres grupos de dos versos, cada uno, los cuales fueron agregados en época posterior a la del texto (autor Tommaso da Celano fallecido en 1255), y directamente, no se relacionan ni con la forma del texto precedente, ni con su melodía.

El *Victima paschali*, se compone, primeramente, de un grupo de entrada de dos versos, a continuación síguele la serie de las estrofas gemelas, terminando con una última estrofa, como final, así:

1	2	3	4	5	6	7	8
a	b —	b^1	c —	d	c^1 —	d^1	e

En estas formas, a través de la variedad, subsiste el tipo binario: es decir, las estrofas iguales que se suceden.

Es evidente, que si a la secuencia pónesele música omitiendo las exigencias de su forma tradicional, como si fuera un texto poético común, puede adoptar la forma musical que el compositor le imponga; mas, pierde, frecuentemente, su fisonomía propia. La forma tradicional de la secuencia, tal como se empleara en las melodías gregorianas, es, en cierto modo, similar a la del motete, por tratarse de una sucesión de períodos musicales independientes entre sí, y ligados tan sólo por el vínculo común del texto, del estilo y de la tonalidad; sin embargo, la repetición de cada episodio confiere mayor unidad y solidez al conjunto.

En las manifestaciones del arte polifónico comprendidas entre los siglos XV y XVII, esta forma permanece inalterada teóricamente, por cuanto la polifonía elabora la melodía coral de manera contrapuntística, es decir, verso por verso y estrofa por estrofa; resultando estas últimas de a dos con un mismo canto firme. Pero, en realidad, es tal la diferencia de desarrollo de los episodios que florecen alrededor del coral, que la eficacia formal de la melodía gregoriana resiéntese grandemente, revelando en cambio la presencia de una sucesión de episodios nuevos. Y en virtud de la extensión de los textos de las secuencias, esta forma no resulta de las más cómodas, especialmente para el auditorio. Ni aún el Maestro sumo de la polifonía vocal, G. P. da Palestrina, consigue siempre atenuar esta inferioridad. Para confirmación, es suficiente la lectura de los ejemplos, aún los consagrados, reunidos en los volúmenes III, V y VII de la importante edición (Breitkopf & Härtel) de sus obras (1).

En el arte moderno, tal vez un retorno más directo al modelo gregoriano, renunciando a la elaboración de éste, podría traducirse en obras más vivas y orgánicas.

§ 72. Responsorio. — Es similar, aunque no igual al motete sobre tema libre, pero con dos características:

1a. El texto está basado sobre el modelo *a* — *b* — a^1; es decir, que, a continuación de una primera parte (el cuerpo de la obra), sucédese otra (el versículo), para volver a la primera; pero en lugar de repetirse enteramente, se presenta tan sólo la última frase.

(1) Todas las indicaciones sobre las obras de G. P. da Palestrina, se refieren a esta edición.

He aquí un ejemplo:

a) *Cuerpo del responsorio.*

1. Tristis est ánima mea usque ad mortem: sustinéte hic, et vigiláte mecum: nunc vidébitis turbam, quae circúmdabit me:

2 *Frase de repetición*:

Vos fugam capiétis, et ego vadam immolári pro vobis

b) *Versículo*:

3. Ecce appropínquat hora, et Fílius hóminis tradétur in manus peccatórum.

c) *Frase de repetición*:

4. Vos fugam capiétis, et ego vadam immolári pro vobis.

El cuerpo del trozo asígnase al coro, el versículo a los solos, continuando y terminando el coro con la frase de repetición a modo de respuesta; del que derívase precisamente la denominación de "responsorio". Frase que, por otra parte, determina la presencia de un verdadero *ritornelo* (1). Existen responsorios con más de un versículo, (uno de los más conocidos es el *Libera me, Domine*, casi siempre agregado a la Misa de Difuntos). donde la frase de repetición está dividida en dos partes que se alternan, a veces una sola y otras veces ambas, a continuación de los versículos. La forma de estos trozos aparece clara, de acuerdo a las indicaciones que sobre el texto existen en los libros litúrgicos.

2a. El estilo del cuerpo del responsorio es casi siempre el de una polifonía sencillísima, o, directamente homófono, conservándose específicamente polífono en el versículo donde cantan los solos. Aún en la rigidez propia del arte litúrgico, los responsorios son de gran eficacia expresiva, a lo cual contribuye el carácter de los textos, la sencillez técnica y la clara declamación del texto. He aquí un ejemplo conocidísimo:

T. L. de Victoria.

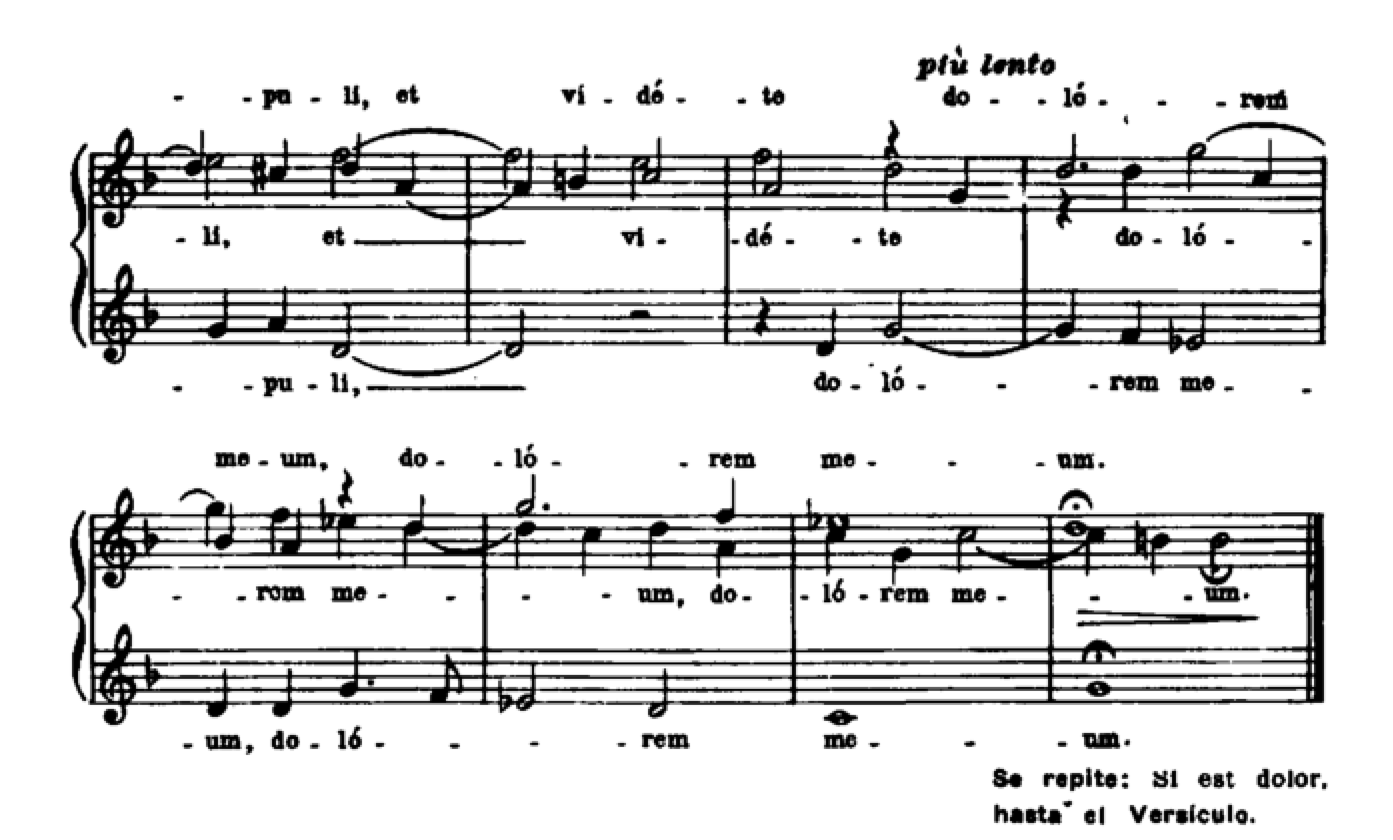
Ej. 210



(1) Aquí no se entiende referir al conocido signo musical de repetición || sino a una frase que se repite espaciadamente.



- si - tis per vi - - - - am,
- si - tis per vi - - - am, at - - tén - - di - te
- si - tis per vi - - - - am, at - - tén - - di - te et
- si - tis per vi - - - - am, at - - tén - - di - te
et vi - de - - - te: si est
et vi - dé - - - - - te: si est do - lor
vi - dé - - - - - te: si est do - lor sí
et vi - dé - - - - te: si est do - lor
più lento
do - lor sí - - - mi - lis si - cut do - lor me - - us.
sí - - - - mi - lis si - cut do - lor me - - us.
- - mi - lis, sí - mi - lis si - cut do - lor me - - us.
sí - - - - - mi - lis si - cut do - lor me - - us.
pp
dolce
Moderato
At - - tén - di - te u - - ni - vér - si pó - - -
Sop. I. e II.
At - tén - - di - te u - ni - vér - si pó - pu -
Alto
At - - tén - - di - te u - ni - vér - si pó - - -



Por el lado tonal (no obstante el empleo del tono de iglesia, en avanzada evolución), también de este ejemplo surge cómo la frase de repetición, el *ritornelo* (en este caso: *si est dolor similis sicut dolor meus*), deba tener sentido de correcto final en la tonalidad principal. En cambio, el versículo (en este caso: *Attendite universi populi, et videte dolorem meum*), se concibe en una tonalidad vecina, de modo que resulte factible la reiteración de la frase de repetición.

Con respecto a la medida de las partes que integran el responsorio, debe existir cierta relación entre la primera (cuerpo del trozo) y la parte central (versículo); de modo que la primera sea algo más larga que la segunda. La frase de repetición no debe ser demasiado extensa; su carácter decisivo debe depender preferentemente de la substancia musical y de la modulación.

El texto litúrgico sugiere por sí solo las proporciones citadas, en mérito a la cantidad y amplitud de sus frases.

Desde el punto de vista del estilo, similares al responsorio son algunos otros géneros de cantos, como las antífonas, etc., y, aún algunos breves motetes. Todos ellos son homófonos, o de una polifonía tan sencilla, que dificulta una diferenciación exacta. Así, la conformación de estos trozos se reduce a una sucesión de frases de trama rítmica sugerida por las palabras, y ligadas por los mismos vínculos de sentido y

de carácter musical de las frases y de los períodos del texto. Con cierta frecuencia, composiciones así conformadas, alcanzan un poder expresivo considerable, por cuanto, eliminado casi todo obstáculo de índole técnica, el músico adquiere así amplia libertad para la declamación y el colorido (1).

---

(1) Reducida así la elaboración polifónica casi a una simple homofonía, y acentuada la libre declamación del texto, obtiénese una sucesión de frases y períodos diferentes entre sí sobre la única base rítmica y musical del texto cantado. En este caso, trátase de cantos a varias voces, por tanto, de un género de composición esencialmente armónico; oportunamente, en la Parte V., se estudiará la forma correspondiente basada, en cambio, en la melodía.

PIEZAS LITURGICAS EN GENERAL Y LA MISA

§ 73. Piezas litúrgicas en general (1). — Con referencia al motete, en sus distintas variedades, se ha ya tratado en la pág. 116, como así también de su diferenciación con las piezas litúrgicas, en su acepción propia, basada únicamente en la graduación de estilo: de ahí que las piezas litúrgicas conservan su austeridad y objetividad, mientras que los motetes acércanse mayormente a los madrigales. Sin embargo, no puede olvidarse que aún en la época floreciente de la polifonía vocal, el mismo Palestrina haya publicado en sus libros de motetes, también verdaderas piezas litúrgicas de tendencias bien distintas, desde auténticos motetes con texto no estrictamente litúrgico, elegido por el mismo autor, hasta antífonas como *Salve Regina, Alma Redemptoris, Regina coeli,* etc.; y Graduales, y aún secuencias, como *Lauda Sion, Victima paschali,* etc. Por otra parte, el mismo Maestro ha escrito verdaderos y típicos motetes, en el estilo más rígido y severo. En resumen, puede argüirse que *no existe diferencia exacta entre el motete y el trozo litúrgico, y de haberla, es de estilo y no de forma.*

Pero, con respecto a la forma, preséntase de inmediato una dificultad. El auténtico motete generalmente no tiene un texto demasiado extenso, y en cada caso el músico, libre de toda sujeción, elígelo de acuerdo a sus propias intenciones; en cambio, el trozo litúrgico, lleva el texto impuesto por la Liturgia, y que presenta una extensión, a veces, excesiva. ¿Es posible, que la forma de motete (de por sí insuficientemente orgánica, como se ha visto oportunamente) alcance tan amplias proporciones? A ésta pregunta, puede argüirse que aún las obras de los grandes maestros provocan, superados ciertos límites, inevitable cansancio. Actualmente, el sentido de la lógica, de la arquitectura musical, hállase desarrollado diversamente en comparación del siglo XVI. Por tanto, no es posible dejar de considerar la forma de las piezas litúrgicas, especialmente de aquellas más extensas, desde el doble punto de vista de la unidad y de la variedad.

§ 74. Piezas con textos extensos. — Existen piezas litúrgicas, con textos de extensión breve que permiten ser tratadas de la misma manera que el motete, sin de-

(1) Por natural disposición de los capítulos, se ha situado aquí esta parte del trabajo, mas, para su mejor comprensión y beneficio, es necesario el conocimiento por lo menos de las formas binarias y ternarias estudiadas apág. 155

terminar inconveniente alguno. En tales condiciones, es aconsejable la adopción de esta forma tradicional, por cuanto el arte litúrgico es una expresión cabal de austeridad suave e impersonal, que no condice con reacciones ni rasgos expeditos y pronunciados. Por tal razón, la limitada eficiencia orgánica de la forma del motete, adáptase al carácter peculiar de la música sagrada.

En cambio, si los textos poseen cierta extensión, determínase un aspecto distinto. En este caso, es oportuna una observación preliminar: la misma liturgia provee su distribución de manera primitiva, pero práctica y orgánica; lo cual, por otra parte, no parece ser tomado en consideración a menudo por los músicos en sus composiciones sagradas, menospreciando tan útiles indicaciones. El canto litúrgico tradicional está siempre basado sobre el diálogo de dos coros, de ser numerosos los cantores, o bien de un solista (o grupo de solistas) contrapuestos al coro completo. Esta disposición sugiere una forma para los textos, y, por tanto, también para la música. He aquí un ejemplo entre los más conocidos:

CORO	*Salve, Regina, Mater misericordiae:*
SOLOS	*Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.*
CORO	*Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.*
SOLOS	*Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.*
CORO	*Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.*
SOLOS	*Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.*
CORO	*O clemens:*
SOLOS	*O pia:*
CORO	*O dulcis Virgo Maria.*

Aunque elemental, el texto presenta así cierta organización. Y desde que una serie de nueve partes o estrofas musicales alternadas, requiere una disposición más completa; y, por otra parte, las tres invocaciones últimas son mucho más breves que las otras (especialmente de las inmediatas anteriores), determínase espontáneamente la forma indicada por las llaves laterales. Es decir, la entera obra divídese en dos grandes partes: la I. que comprende las cuatro primeras invocaciones agrupadas de a dos; la II. parte, que la integran las otras cinco frases, agrupadas dos más tres, de modo que las tres últimas breves reunidas, hacen de período o estrofa final. Establecida una forma para este género (que podría ser también distinta, a voluntad del músico) obsérvese cómo se ha allanado de este modo, el camino a la composición.

§ 75. TE DEUM. — Considérase a continuación, otro canto también de carácter extenso: el *Te Deum laudamus*. Es un himno de alabanza y de solemne acción de gracias, cuyo texto no está escrito en versos, como el de casi todos los de-

más himnos (1), sino en prosa, y sus palabras divididas en *versículos* (frases), cuyo número no baja de treinta, distribuídos para dos coros, o bien para *solos y coro*. Existen dos maneras corrientes de tratar este himno: una, que consiste en la alternación de los versículos, *uno* de ellos más o menos polifónicamente (a guisa de breve motete), y *otro* en canto tradicional de melodía gregoriana o ambrosiana. Esta manera tiende a reducir la unidad total, en una sucesión de más o menos pequeñas formas entremezcladas con la melodía básica antigua, que inmutable pero eficazmente, contrasta con la continua variedad de los demás versículos. Contraste que acentúase aún más, cuando, siguiendo la antigua costumbre, el canto tradicional es ejecutado por toda la comunidad de fieles. Pocas veces, el arte sagrado aparece grande, elevado y poderoso, como cuando en la Basílica de San Pedro en Roma, al finalizar las funciones papales, cántase el *Te Deum* "a voce di popolo", como así se dice alternando los versículos entre la Capilla Sixtina y los millares de fieles que asisten en la Basílica. La otra manera, consiste en tratar el texto como una unidad sola, y poniéndole música enteramente; modalidad que dificulta considerablemente todo esfuerzo tendiente a evitar fatiga en el oyente. A veces, imítase la ejecución de versículos alternados con el pueblo, haciendo intervenir el coral gregoriano como *canto firme* que se manifiesta de tanto en tanto o a manera de coral figurado, o bien, como un efecto de exclamación, de invocación al unísono, que interrumpe espaciadamente el curso del trozo polífono. De este modo, el efecto de contraste, es hasta cierto punto, conservado. Sin embargo, la dificultad es grande aún, y urgente el requerimiento de organizar el extenso texto en forma vital.

Mientras tanto, el versículo *Te ergo quaesumus* (que es, precisamente el momento de devota imploración, en que oficiantes y fieles arrodíllanse) señala un punto culminante (tal vez el más señalado), de expresivo color y de división en la forma. Otro momento sobresaliente es el *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth*, etc. Así, que el *Te Deum* puede considerarse compuesto de tres grandes partes: I. desde el comienzo hasta *Pleni sunt coeli*, etc.; II. desde *Te gloriosus*, etc., hasta *Te ergo quaesumus*, etc., III. desde *Aeterna fac*, etc, hasta el fin. Dentro de estas grandes divisiones, es necesario naturalmente establecer otras subdivisiones y grupos; alternando los diversos elementos musicales de que se dispone vez a vez mientras la aparición en el texto de versículos de sentido similar, puede sugerir a la música, repeticiones o nuevos desarrollos de los mismos temas, o cualesquiera otras alternativas.

La utilidad del plan de referencia es intuitiva. El orden, el concepto y el sentido estructural que lo integran, podrán ser reconocidos, apreciados (tal vez insensiblemente) por el auditorio, y concurrir, aún, a mantener despierto, a la vez que la satisfacción estética, el sentido musical; contrariamente, excedido cierto límite de vaguedad formal del conjunto, dificultaría la clara percepción, aún de los más felices hallazgos inventivos y de los efectos más atrayentes.

(1) El texto del **Te Deum**, ha sido y es todavía objeto de eruditos estudios históricos y extensas controversias. Su denominación de himno es tomada en un sentido amplio.

§ 76. OTROS CANTOS. — En análogas condiciones hallánse, más o menos, todos los cantos extensos, como el *Magnificat,* las varias especies de Cánticos, y los Salmos. De éstos, se encuentran ejemplos magníficos en el Volumen VII. de las Obras de Palestrina. Trátase de Salmos compuestos a tres coros, por lo menos, 12 voces, que disponen, por tanto, de una riqueza no común de recursos y de efectos; sin embargo, por ellos puede observarse el especial cuidado puesto por el célebre Maestro en evitar la monotonía, y por consiguiente, estructurar cada obra dentro de líneas lógicas, determinadas, identificables. Si el texto es relativamente breve, comiénzase con una especie de exposición alternada por cada uno de los tres coros, basados en períodos de cierta amplitud; a continuación, un diálogo entre los tres coros, a base de propuestas y respuestas breves, que se suceden, a veces fraccionando el texto, aún en mínimos fragmentos; y, así llégase al episodio conclusivo, en que los coros se unen en un espléndido final de polifonía y sonoridad. Si, en cambio, el texto es extenso, este procedimiento repítese, dos, tres y más veces según los casos. Examínense estos Salmos bajo otros aspectos, es decir, al margen de lo que puedan significar como ejercicios de contrapunto.

Un ejemplo famoso de forma análoga tratada con una libertad y una maestría superadas tan sólo por la elevación espiritual y estética de la obra, es el *Stabat Mater* a 8 voces en dos coros, también de Palestrina, en el Vol. VI. de la gran edición. Es una obra de importancia tal, que no debería ser desconocida por ningún músico. Examinándola y estudiándola, obsérvese, con cuanta parsimonia Palestrina ha hecho uso de la polifonía, evitando repeticiones de palabras a fin de que todo proceda en forma rápida, para así abreviar en lo posible el canto (1). Luego, las propuestas y las respuestas entre ambos coros; el uso de coros "battenti" (es decir, coros enteros empleados como unidades separadas, opuestas, casi), alternando con algún período en el que únense voces de un coro con las de otro; seguidamente, eficaces momentos de conjunto, para continuar con una oportuna mutación rítmica en la parte central de la obra; resumiendo, Palestrina, además de los medios proporcionados por sus admirables recursos inventivos, se ha valido de todo artificio, de toda habilidad técnica (2).

Los himnos, con pocas excepciones (como el *Te Deum*, del cual ya se ha hablado), tienen el texto en versos, a estrofas. La forma habitual de su ejecución, consiste en la alternación de una estrofa en música más o menos polifónica, con una estrofa en canto gregoriano o ambrosiano, es decir, en canto litúrgico tradicional o viceversa. Cada una de las estrofas elaboradas tiene forma de motete, en el que los antiguos maestros desarrollaban, verso por verso, la melodía del canto llano.

(1) Sobriedad que, posiblemente, deriva del estilo silábico análogo, perteneciente a la melodía tradicional.

(2) Ricardo Wagner admiraba en forma tal el Stabat Mater de referencia, que publicó una edición revisada por él, e interpretada con indicaciones propias de matices y movimientos.

Obsérvese, a tal fin, algún ejemplo en el vol. VIII. de las Obras de Palestrina, posiblemente relacionando la música con la respectiva melodía gregoriana (1).

§ 77. Textos litúrgicos tratados libremente. — A esta altura, no puede evitarse la referencia a la modalidad surgida en los siglos XVIII-XIX, de tratar los textos litúrgicos de modo que, cada versículo o estrofa, o grupo de versículos, o aún, algún fragmento de texto, según los casos, formara de por sí un trozo de dimensiones a menudo considerables, y de carácter independiente. Así, el *Magnificat* (a 5 voces con orquesta) de J. S. Bach, está compuesto de 12 trozos, con la disposición siguiente:

1. Coro. *Magníficat ánima mea Dóminum;*
2. Aria. (Sop. II) *Et exultávit spíritus meus in Deo salutári meo;*
3. Aria (Sop. I) *Quia respéxit humilitátem ancíllae suae; ecce enim ex hoc beátam me dicent*
4. Coro *omnes generatiónes.*
5. Aria (Bajo) *Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus.*
6. Dueto (Alto - Ten.) *Et misericórdia (ejus)* (2) *a progénie in progénies timéntibus eum.*
7. Coro. *Fecit poténtiam in bráchio suo, dispérsit supérbos mente cordis sui.*
8. Aria (Ten.) *Depósuit poténtes de sede, et exaltávit húmiles;*
9. Aria. (Alto) *Esuriéntes implévit bonis, et dívites dimísit inánes.*
10. Terceto. (Sop. I. II, alto) *Suscépit Israel púerum suum, recordátus misericórdiae suae.*
11. Coro. *Sicut locútus est ad patres nostros, Abraham et sémini ejus in saécula.*
12. Coro. *Glória Patri, et Fílio, et Spirítui Sancto: sicut erat in princípio, et nunc, et semper, et in saécula saeculórum. Amen.*

Aquí el Cántico se ha convertido en una sucesión de Coros, Arias, Duetos y Tercetos dotados, cada uno, de forma musical independiente, alejado del concepto propio del texto. Así en virtud del sentido conferido por el Maestro, a las palabras *omnes generationes*, que origináronle la idea de un trozo fugado, las mismas aparecen separadas del resto de su versículo, para dar lugar a un coro a 5 voces, en contraposición con el aria precedente.

(1) En la época de Palestrina, empleábanse melodías corales tal vez algo diferentes de las que aparecen en las ediciones modernas, diferencia que surge de la confrontación con manuscritos antiguos.

(2) No se explica el motivo de la supresión de la palabra ejus.

Así también, la amplitud de las partes, y por tanto, del conjunto, imposibilita usar en la práctica litúrgica, este *Magnificat,* por considerárselo un contrasentido con respecto a la realidad del arte litúrgico; sin pretender con ello desmerecer sus reconocidos méritos de obra maestra de música religiosa. En condiciones iguales, o poco diversas, hállase un gran número de *Stabat Mater*, de *Miserere*, de *Misas,* pertenecientes a Maestros también célebres; entre otros, el *Stabat* de Pergolesi y el de Rossini, la *Misa Solemne* del mismo Maestro, el *Réquiem* de Verdi, la *Misa* en *si* menor de J. S. Bach, la *Misa Solemne* en *Re* Mayor de Beethoven, y el *Réquiem* de Mozart. Todas obras éstas, famosas, pero cuán alejadas del concepto de la práctica religiosa, del espíritu de la liturgia y el estilo general del arte sagrado. Ello podrá apreciarse mayormente en el transcurso del estudio sobre la Misa.

§ 78. La Misa. El Propio. — Es la principal composición litúrgica, y se halla integrada por una sucesión de varios trozos, que divídense en dos categorías: el *Propio* y el *Ordinario* de la Misa. El *Propio,* o *partes variables,* llámasele así por cuanto varía o puede variar de acuerdo a la festividad o solemnidad litúrgica del día en que celébrase la Misa, y consta de los siguientes cantos (1): *Introito, Gradual, Versículo aleluyático, Secuencia,* (únicamente en algunas Misas, como se ha especificado a pág 128) *Tracto* (que substituye al Versículo aleluyático desde Septuagésima hasta la Pascua, excluída), *Ofertorio, Comunión*. En total cinco cantos, o bien seis cuando corresponde la Secuencia.

El *Introito* y el *Gradual* son de forma ternaria $A—B—A^1$, con la siguiente disposición:

	Coro	Solos	Coro
Introito	Antífona o cuerpo de la obra	Salmo	Repet. de la Antífona
Gradual	» » » »	Versículo	» »

Cada una de las partes que integran esta forma, puede tener estructura de motete. En el *Gradual* puédese también omitir la repetición, y a fin de no terminar el trozo con los *Solos*, vuélvese a hacer entrar el Coro en la última frase de texto del Versículo, de acuerdo a las indicaciones de los libros litúrgicos (1).

El *Versículo aleluyático* tiene la variedad VI. de forma binaria estudiada a pág 165 de esta manera:

Solos	Coro	Solos	Coro
a	a^1	b	a^2
Aleluya	I. Repetición del Aleluya	Versículo	II. Repet. del Aleluya

(1) Todo cuanto se trata aquí, al respecto, refiérese únicamente al Rito Romano; para el Ambrosiano y otros ritos, corresponden prescripciones distintas.

(2) La entrada del coro se señala con un asterisco.

Debe siempre recordarse, que el Versículo aleluyático sigue inmediatamente al Gradual; de modo, que debe existir una conveniente relación de estilo, de extensión y de tonalidad; tanto, que a veces ambos trozos intégranse en uno solo, es decir, toda una forma en dos partes.

El *Ofertorio* y la ***Comunión,*** no presentan división ni réplica alguna en el texto; en cuanto a la forma, trátanse como motetes. En la Misa de Difuntos, ambos cantos conservan todavía su forma arcaica; por tanto, son verdaderos Responsorios (1), acompañados de las necesarias indicaciones en los libros litúrgicos (véase lo indicado a pág.129 y subsiguientes, respecto al Responsorio), teniéndose presente, que los versículos corresponden a los Solos, y el remanente, al Coro.

Sobre la *Secuencia,* se ha hablado extensamente a págs. 128-129. Resumiendo, insístese especialmente sobre esta premisa: *las Secuencias, en mayor grado que los demás cantos, necesitan una disposición, una estructura orgánica tal, que contribuyan a una correcta distribución de sus numerosas estrofas, agrupándolas racionalmente, y estableciendo relaciones recíprocas de propuesta y respuesta, base de toda forma musical.*

El *Tracto* es una sucesión de versículos que, iniciados por el Coro, altérnanse entre éste y los Solos, en manera de terminar siempre con el mismo. El Tracto más extenso es el *Qui habitat* del primer Domingo de Cuaresma, y consta de 16 versículos; pero, frecuentemente, los Tractos son mucho más breves, y, por tanto, no es difícil mantener fluida la composición. También en este caso, como indicado para el Gradual, a los efectos de poder terminar con el Coro en el caso de que el último versículo haya sido comenzado por los Solos, requiérense, entonces, que el Coro entre en la última frase, de acuerdo a lo indicado por el asterisco en los libros litúrgicos.

El Tracto es uno de los cantos menos preferidos por los compositores de música sagrada, quienes, la mayoría de las veces, omiten ponerle música; no obstante ofrecer a menudo textos interesantes, dignos de consideración, capaces de despertar sentimientos elevados, y que, por otra parte, brindan posibilidades excelentes para la elaboración musical.

§ 79. El Ordinario. — El *Ordinario* o *Partes fijas,* denomínase así por su presencia en casi todas las Misas, con excepción de la de Difuntos y durante la Semana Santa, para cuyos casos existen disposiciones especiales. Consta de los siguientes cantos: *Kyrie, Gloria* (fuera de Adviento y del período entre Septuagésima y Pascua), *Credo, Sanctus—Benedictus, Agnus Dei.* En total cinco cantos fijos, que, por hallarse precisamente en casi todas las Misas, su empleo corriente origina de por sí la forma comúnmente llamada "Misa musical". La Misa de

(1) El Ofertorio ha sido, otrora, un Responsorio que se cantaba mientras los fieles conducían sus ofrendas (como actualmente en las Misas Papales); existían, por tanto, versículos que cantábanse o no, según la afluencia de los fieles, y, por consiguiente, según la duración de la ofrenda. El Communio, era, antiguamente, el Responsorio que se cantaba mientras los fieles comulgaban; también tenía versículos que se ejecutaban o no, de acuerdo a la afluencia de los fieles, y, por tanto, a la duración de la Comunión.

Difuntos, en el Propio tiene la Secuencia *Dies irae;* en el Ordinario no tiene *Gloria* ni *Credo,* y con frecuencia complétase con el Responsorio *Libera me, Dómine,* que, en realidad, no forma parte de la Misa, pero úsase en la Absolución, que, generalmente, es complemento de la Misa.

§ 80. Forma de la misa palestriniana. — *La tradición palestriniana, trata todas las partes del Ordinario de la Misa, partiendo siempre de una base temática presupuesta*: una melodía gregoriana, o una canción (de la cual, después del Concilio de Trento, omitíase el texto, aún en el título, diciendo: *Misa sin título,* o, *sin nombre*); o un tema con varias frases inventadas por el autor, o tomadas de otras composiciones. Sobre las frases de la melodía temática, por tanto, elaborábanse los distintos trozos de la Misa en forma de motetes, desarrollando los cantos firmes en manera siempre nueva, y, a menudo, confiriendo a los episodios el mismo orden que el de las frases melódicas en el tema respectivo. En los trozos más extensos, *Gloria* y *Credo,* repetíase el canto firme varias veces, sea por frases separadas como en forma completa, entrelazando los episodios temáticos con otros polífonos, u homófonos más o menos independientes y libres. Por el lado tonal, excepto algunas deliberadas modulaciones dentro de cada trozo (1) la Misa toda hallábase en una misma tonalidad.

Seguidamente, analízase un ejemplo de los más conocidos: la Misa *Iste Confessor* de Palestrina. Ella está fundada sobre la siguiente melodía gregoriana de Modo VIII.:

Ej. 211



(1) La tonalidad de iglesia, es un continuo oscilar entre los tonos y modos vecinos, y el principal. En la tonalidad de las melodías tradicionales (gregorianas y ambrosianas contenidas en los libros actualmente en uso, podríase decir, totalmente, la del siglo XI), no determinándose armonía expresa, oscílase entre el bemol y el becuadro, empleándose con frecuencia la de Sol Mayor, evitando el fa sostenido, y la de Si bemol Mayor, evitando el mi bemol. Tratándose de melodía pura, puede decirse que se modula a escondidas. En cambio, en las composiciones polifónicas de los siglos XIV-XVI! (la que denominaríase en conjunto, tonalidad palestriniana), la armonía expresa, impone precisar mayormente todos los procedimientos tonales, y se continúa así modulando entre tonalidades y modos vecinos, pero tocando las notas sensibles respectivas. Es decir, comiénzase a modular abiertamente, aun insensiblemente. Las modulaciones conscientes, aparecen más tarde con la evolución ulterior del arte. G. Bas. Metodo di accompagnamento al canto gregoriano e di composizione negli otto modi con un' appendice sulla risposta nella fuga. Ed. Sten, Turín.

La estrofa se compone de siete medios versos o hemistiquios, que en este caso se han precisado y numerado. En la Misa que se analizará a continuación, Palestrina emplea el *canto firme*, hemistiquio por hemistiquio, que en la Misa se indicará, en cada caso, con el número correspondiente al canto del himno citado.

§ 81. El Kyrie tiene el texto formado por tres grupos: I. tres veces *Kyrie eleison*, II. tres veces *Christe eleison*, III. tres veces *Kyrie eleison*. Cada uno de estos grupos es un desarrollo temático; el I con el primer fragmento (1 2 verso) del tema:

Ej. 212





el II. con el segundo fragmento (1 2 verso) del tema:

Ej. 213



el III. con el tercer fragmento (1 2 verso) del tema

Ej. 214



Con frecuencia, la misma estructura melódica y la posición tonal de la segunda frase de canto firme, conducen al *Christe*, es decir, la segunda parte del trozo, a una tonalidad distinta del primero y del último *Kyrie*. A veces, especialmente en las Misas de más de cuatro voces, el *Christe* se halla, p. ej,. a 4 voces mientras el remanente del trozo está a 5 o 6 voces. Acontece, entre otras, en las Misas: *Ad coenam Agni providi* a 5 voces, y *Sine nomine* a 6 voces, en el vol. X.; *Aspice Domine* a 5 voces, y *Salvum me fac,* también a 5 voces en el vol. XI.; *de Beata Virgine vel Dominicalis* a 6 voces en el vol. XII. de las Obras de Palestrina. Otras veces, menos frecuente, la tercera parte del trozo, es decir, las tres últimas invocaciones, o *Kyrie* último, corresponden a la exacta repetición del comienzo, como en la Misa *Sine nomine* a 4 voces en el vol. XI. En tal caso, el trozo observa la forma precisa *A—B—A*[1], estudiada a pág 171; forma que se ha usado algunas veces en el *Kyrie,* aún en las melodías gregorianas, p. ej., en la Misa V., y con una coda en la última invocación, en las Misas XI y XII.

§ 82. El Gloria, como ya indicado anteriormente, teniendo un texto de 16 versículos con el *Amen* al final (1), requiere, la repetición del canto firme, o la alternación de los episodios temáticos con otros libres. Del empleo de las repeticiones y de estos intermedios, es sólo arbitro el compositor mismo, quien se guía por su modalidad, sus propias tendencias, y, aún, de acuerdo a su disposición por el desarrollo de un tema determinado. En efecto, en algunas obras, el tema hállase casi siempre presente, aún en los trozos más extensos. En tal caso, como se ha dicho anteriormente, se repite el canto firme frase por frase, o bien, terminada la primera serie de los episodios elaborados sobre los varios fragmentos del tema, vuélvese a comenzar con una segunda serie. En ésta, a veces, el canto firme vuelve a repetirse frase por frase como en la primera serie, introduciendo espaciadamente algún episodio libre. Puede observarse tal procedimiento, en el *Gloria* de la Misa *Jam Christus astra ascenderat* en el vol. XIV. de las Obras de Palestrina.

(1) En el Gloria, la primera frase: Gloria in excelsis Deo, está en canto llano; por cuanto ella corresponde únicamente al Sacerdote que celebra la Misa. La composición musical, por tanto, comienza con las palabras: Et in terra pax, etc.

En cambio, el mismo Maestro comienza el *Gloria* de la Misa *Iste Confessor,* con episodios temáticos:

Ej. 215











A partir de las palabras *Deus Pater omnipotens,* comienza el desarrollo de una sucesión de episodios libres, para encontrar una sola frase temática en la voz de contralto, con las palabras ... *ad dexteram Patris,* sólo después de 25 compases, seguidos por otros 9 libres; después de lo cual, un último episodio temático cierra el trozo:

Ej. 216





Desde que los mismos antiguos Maestros experimentaban la sensación de riesgo por el empleo de una forma tan poco orgánica para un trozo tan extenso, trataban, ante todo, evitar en lo posible las vocalizaciones y las repeticiones de palabras: procedimientos que prolongan la composición. En efecto, en su inmensa mayoría, los *Gloria* polifónicos se acercan mucho a la recitación casi silábica del texto. Las repeticiones de palabras son escasamente usadas; tan sólo, en Misas suntuosas e imponentes, tal vez aquellas destinadas a las funciones papales,

(donde la música ocupa lapsos de tiempo considerables) como p. ej., en la *Misa papae Marcelli* de Palestrina (1). Es evidente la intención de los compositores de dar vida a la obra, sea con mutaciones de ritmo (especialmente del binario al ternario o viceversa,)como en la Misa *Jesu nostra Redemptio* del vol. XIII.; o bien, cambiando la disposición de las voces, donde, p. ej., en un *Gloria* a 4 partes (S. A. T. B.), empleaban algún versículo a 3 partes, (p. ej., 2 Sopranos y Alto) como en la Misa *Primi Toni* del vol. XII. siempre de las Obras de Palestrina; cuando no procedían, como en la Misa *Lauda Sion* del vol. XIII., donde, al *Quoniam* del ya poco extenso *Gloria,* el Maestro toma resueltamente el canto llano de las últimas estrofas de la Secuencia de donde fuera sacado el tema, y termina con la simple melodía tradicional en ritmo ternario, y armonizada a cuatro partes. Procedimiento que utilizaríase, aparentemente, bien para acentuar el sentido de peroración final, o como resultado de su semejanza con el Motete *Lauda Sion* a 4 partes del vol. V. (2).

§ 83. El Credo es aún más extenso, por cuanto comprende 17 versículos (3) a menudo más largos que los del *Gloria*, al cual el *Credo* síguele de cerca (especialmente si no se ejecutan todas las partes variables), por consiguiente, también en condiciones arriesgadas, respecto a la extensión y al volumen.

Los polifonistas trataban el *Credo* del mismo modo que el *Gloria,* aún con pre cauciones mayores. Es decir, con mayor variedad, sea en el ritmo, como en la selección y en el número de las voces. En efecto, es relativamente difícil que en los *Gloria* a 4 voces se encuentren versículos a 3 voces; en cambio, son corrientes en el *Credo.* Para citar tan sólo algún ejemploo: en la Misa *Dies sanctificatus* del vol. XV., el *Credo* empieza, como todo el conjunto de la obra, a 4 voces: S. A. T. B.; pero los 4 versículos desde el *Crucifixus* hasta el *Et in Spiritum Sanctum*, son también a 4 voces, pero: 2 Sopranos y 2 Altos. Esto acontece también en muchas otras Misas del mismo Palestrina. En aquellas a 4 voces, es raro que no exista algún versículo a 3 voces, especialmente en el centro de los trozos. Así también, en aquellas a 5 y a 6 voces, a menudo el Crucifixus y algún otro versículo subsiguiente, son a 4 voces. En la Misa *Spem in alium*, a 4 voces, a partir del *Crucifixus* comiénzase a 3 voces: Alto, Tenor y Bajo, y en el *Et ascendit in coelum,* pásase también a 3 voces, pero: Soprano, Alto y Bajo, para volver a 4 voces en el *Et in Spiritum Sanctum.*

§ 84. El Sanctus y el Benedictus considéranse conjuntamente. En efecto, he aquí su texto: *Sanctus, Sanctus, Sanctus Domine Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.Benedictus qui venit in nomine Domine.*

(1) Tal vez, también en este caso, como para las secuencias, la sobriedad de estilo en la polifonía, es una consecuencia del movimiento silábico de las melodías tradicionales.

(2) Se ha ya indicado y citado el comienzo a pág. 116

(3) También aquí, la primera frase: Credo in unum Deum, está en canto llano; es pronunciada tan sólo por el Sacerdote oficiante, en el altar. La composición comienza: Patrem omnipotentem, etc.

Hosanna in excelsis. **Está clara aquí la forma de Responsorio de que se ha hablado a pág. 129.** El *Sanctus*, en su acepción propia, es el "cuerpo de la obra"; el *Hosanna* hace de "frase de repetición", y el *Benedictus* de "Versículo". En efecto, la tradición polifónica dispone que el *Hosanna* del *Benedictus* sea el mismo del *Sanctus*, mientras el *Benedictus* se confiere a los Solos, con inferior número de voces que el remanente del trozo. Por tanto:

Coro	Coro	Solos	Coro
Sanctus etc.	Hosanna	Benedictus	Repetición del Hosanna

Desde que el *Sanctus*, en su acepción propia, es decir, la primera parte de la obra, tiene a menudo cierta amplitud, y el texto está integrado por dos períodos, con frecuencia la primera mitad se da al coro entero, y la segunda, a un número menor de partes o voces. Por ejemplo, en las Misas a 4 voces, el *Pleni sunt coeli*, es a menudo a 3 voces, y a 4 voces en aquellas de 5 y de 6 voces, etc. En tal caso, la disposición resultante es la siguiente:

Coro a 4 (o 5 o 6)	Coro a 3 (o 4)	Coro a 4 (o 5 o 6)	3 o 4 Solos	Coro a 4 (o 5 o 6)
Sanctus, etc.	Pleni sunt coe	Hosanna	Benedictus	Hosanna

Cada una de estas partes o estrofas musicales, tiene la estructura de un motete, sobre las habituales frases temáticas de canto llano, y sobre la base de esta división usual del texto:

1. Episodio *Sanctus, Sanctus, Sanctus.*
2. „ *Dominus Deus Sabaoth.*
3. „ *Pleni sunt coeli et terra*
4. „ *Gloria tua.*
5. „ *Hosanna in excelsis*
6. „ *Benedictus qui venit*
7. „ *in nomine Domini*
8. „ Repetición del *Hosanna in excelsis*

En el *Sanctus* y en el *Benedictus*, los Maestros enriquecen su polifonía con vocalizaciones y repeticiones de palabras (1).

§ 85. El *Agnus Dei*, tiene el texto formado por una triple repetición de la invocación *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis,* así modificada la última vez: *dona nobis pacem*. De acuerdo a la tradición polifónica, las dos primeras invocaciones son la repetición de un mismo amplio período o estrofa musical; la invocación final es diferente, es decir, más extensa y rica, tanto, que se ejecuta a 5 o 6 voces en las Misas a 4 vóces, y a 6 o 7 en aquellas a 5 voces, etc. El *Agnus Dei*

(1) Posiblemente, todavía una herencia del arte gregoriano, donde en el Sanctus se vocaliza extensamente.

resulta así compuesto de dos partes, la primera que se repite, y la última que concluye. Ambas están construídas como motetes, siempre sobre las frases temáticas del canto firme; como así también en la misma tonalidad, y sobre la base de la siguiente división del texto:

1. Episodio *Agnus Dei*
2. „ *qui tollis peccata mundi*
3. „ *miserere nobis*, o bien *dona nobis pacem.*

Tambien en el *Agnus Dei*, especialmente en el último, los Maestros enriquecían su polifonía con vocalizaciones y repeticiones de palabras, de manera de conferir a los distintos episodios, la amplitud musical deseada (1). En la última invocación, además de un número mayor de voces, los antiguos Maestros empleaban toda especie de artificios canónicos.

Esta es la forma de la Misa en la tradición polifónica palestriniana: forma que representa el máximo desarrollo del motete, y que ha producido tantas obras maestras. Observando el conjunto de los distintos trozos, no puede dejarse de reconocer, cómo la presencia de los mismos temas, que desarróllanse en un mismo orden, constituya cierto vínculo de unidad; mientras que la diferente manera de tratar los diversos trozos, a veces casi silábicos (*Gloria* y *Credo*), y a veces mayormente vocalizados y polifónicos (especialmente en el *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*), proporciona un determinado grado de variedad.

§ 86. Forma de la misa en el arte moderno. — Con el transcurrir del tiempo y el mutar del sentido arquitectónico en la música, por una parte, y por la otra, con la rápida decadencia de la polifonía vocal y el surgimiento de la monodía acompañada, el arte fué orientándose hacia nuevos ideales, hacia nuevas formas, las que, actualmente, inciden con sus leyes aún en las modernas composiciones polifónicas. Por tal razón, el riesgo de que las varias partes de la Misa, sean orgánicamente débiles, y, por tanto, conduzcan fácilmente al cansancio, resulta ahora evidente; y es urgente, por consiguiente la necesidad de remediarlo, de especial modo en lo referente a cantos más extensos.

§ 87. Así, el *Kyrie*, en la forma considerada anteriormente, es casi siempre del tipo *A - B - C*, compuesto de tres partes o períodos distintos; sin embargo, el sentido musical moderno, tiende particularmente hacia la forma A - B - A^1, que ha aparecido ya también en las melodías gregorianas y en las obras de los polifonistas; forma evidentemente sugerida por el texto. En tal caso, el *Christe* requiere un carácter algo distinto de los *Kyrie* primero y último, y tiende hacia una tonalidad distinta, y aún alternando los Solos con el Coro, polifonía y homofonía, etc. Por otra parte, la repetición del *Kyrie* al final requiere, a su vez, cierta amplificación, una pequeña coda.

(1) En los solemnes pontificales, y especialmente en aquellos papales el **Agnus Dei** puede ocupar un lapso de tiempo más extenso.

§ 88. Para el *Gloria*, encontrar una forma correctamente concebida y reconocible, no es fácil. Menciónanse, seguidamente, dos esquemas, en la intención de que ellos signifiquen una incitación a obtener otros y, tal vez, mejores:

A [*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.*

B [*Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.*

C [*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*

D [*Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.*

El texto, en este caso, está dividido en 4 grupos de versículos, cuya música es siempre distinta, con excepción del último grupo A^1, donde vuélvese a la primera parte *A*, adaptándola, o elaborando nuevos episodios sobre los mismos temas.

De lo expuesto, obsérvese cómo la composición interior de cada uno de los cuatro grupos es distinta.

A. — Existen dos partes: I. *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.* II. *Laudamus te*, etc. Parte que podrían ser: la primera, un período cerrado, evidentemente tonal; la segunda un período modulante que conduzca firmemente al segundo grupo de versículos.

B. — El texto está compuesto de cuatro versículos, a los que pueden corresponder cuatro períodos musicales de carácter y de tonos variados, sino directamente contrastantes, constituyendo una pequeña forma $a-b-c-a^1$, o bien $a-a^1$ - $b-a^2$, o bien a-b-a^1 b^1 o bien $a-b-c-b^1$: resumiendo, cualquier forma, pero siempre orgánica.

C. — Aquí existen tres versículos, que sugieren tres períodos musicales, dispuestos también de manera orgánica, p. ej. $a-b-a^1$, o bien $a-a^1-b$, etc.

A^1. — La parte final tiene un texto evidentemente conclusivo, a modo de peroración, de exaltación a la que no es difícil adaptar la música de la primera parte *A*, a base de un primer amplio período comprendido entre *Quoniam* y *Jesu Christe;* y de un segundo, en el *Cum Sancto Spiritu*. Tal vez convendría invertir la disposición empleada en el comienzo; es decir, empezar en *Quoniam* con el período movido y modulante usado en *Laudamus te*, etc., y terminando con el período claramente temático y tonal usado para *Et in terra pax*.

Otra disposición podría ser la siguiente:

A *Et in terra pax* etc. hasta *Glorificamus te.*
B *Gratias agimus tibi* etc. hasta *Filius Patris.*
C *Qui tollis* etc. hasta *Qui sedes* etc.
B¹ *Quoniam* etc.
A¹ *Cum Sancto Spiritu* etc.

También aquí analízase la constitución interna de los varios grupos de versículos, sea respecto al carácter como a la tonalidad de los períodos musicales correspondientes. La cuarta parte, o estrofa musical *B*¹, debería ser algo abreviada, y conducida de modo tal, que pueda tener carácter pronunciado hacia el final; donde la última parte *A*¹, tendría carácter decididamente conclusivo, y donde, mediante alguna sobria y seleccionada repetición de texto, compensaríase la escasez de las palabras (1). Por otra parte, aún siendo limitado su número, aportan un evidente significado de final.

Respecto al lado tonal, deberían estar en la misma tonalidad principal los períodos *A*, *B*¹ y *A*¹: mientras que *B* y *C*, irían en tonalidades distintas de la principal y diferentes entre sí (ley tonal de pág. 167). Entiéndase bien, que estos conceptos deben contemplarse con cierta amplitud, como en toda forma de una cierta dimensión; es decir, que, aún afirmando una tonalidad dada, puédese, y a menudo conviene, relacionarla con otras, pero en forma superficial y prudente.

La usual alternativa de Solos y Coro, propia del canto litúrgico, puede relacionarse con los esquemas citados, aportando un importante elemento de variedad, que permite, a su vez, combinar con la modalidad de los grandes polifonistas: sea interrumpiendo la uniformidad de trama rítmica, mediante la variación espaciada de compás; como aumentando o disminuyendo, oportunamente, el número de partes o voces, también en el coro. Como consecuencia, origina una excelente fuente de contraste, la alternación entre versículos homófonos y polífonos.

§ 89. El *Credo*, como ya se ha dicho oportunamente, hállase en condiciones más difíciles aún que el *Gloria*. He aquí un proyecto de forma:

I. T. P. *Patrem omnipotentem* etc.
Et in unum Dominum etc.
Et ex Patre natum etc.
Deum de Deo etc.
Genitum, non factum etc.
Qui propter nos etc.

(1) Ver nota (2) de pág. 118

II. T. P. *Et incarnatus est* etc.
Crucifixus etc.
Et resurrexit etc.
Et ascendit in coelum etc.
Et iterum etc.

III. T. P. *Et in Spiritum Sanctus* etc.
Qui cum Patre etc.
Et unam sanctam etc.
Confiteor etc.
Et expecto etc.

Coda T. P. *Et vitam venturi saeculi. Amen.*

Aquí se indican tres grandes partes, cada una de las cuales empieza con un versículo característico, en la tonalidad principal (señalado T. P.). Cada parte comprende 5 versículos, agrupados, una vez 2 + 3, y otra 3 + 2. En la parte I., el grupo de los tres primeros versículos forma el núcleo principal, después del cual, los otros dos hacen, en cierto modo, de *Pasaje*. En la II. parte, existe vivo contraste de carácter entre los dos primeros versículos y los tres subsiguientes, los que forman casi un grupo esplendente, predominante. En la parte III., el primer versículo, con frecuencia, entiéndese en sentido suave, que recuerda el "Spirito Consolatore", y se le acopla, sin dificultad alguna, el *Qui cum Patre* subsiguiente. Los tres versículos que cierran esta parte, preparan, en cierto modo, la conclusión, que se afirma en una amplia coda.

El giro correcto de la tonalidad, algún retorno temático, la alternativa de los Solos y el Coro, a veces completo, y otras limitado a algún grupo de voces; es decir, los medios hasta ahora considerados, pueden contribuir a la variedad y, al mismo tiempo, a la unidad formal de este trozo de tan difícil composición.

§ 90. El complejo de la misa. — Las diversas partes de la Misa consideradas hasta aquí, sucédense en el orden siguiente:

Introito
Kyrie
Gloria
Gradual
Tracto o Versículo aleluyático
Secuencia | solamente en algunas festividades
Credo
Ofertorio
Sanctus - *Benedictus*
Agnus Dei
Comunión

Aparecen en letra cursiva, las Partes fijas, es decir, el *Ordinario*, que habitualmente forma la así llamada "Misa musical". Al mismo tiempo, se han unido mediante una línea vertical, aquellas partes que se suceden inmediatamente, y requieren, por tanto, una relación recíproca más estrecha que las demás, especialmente desde el punto de vista tonal; evidenciando que, a continuación de un trozo en *Do* Mayor, no conviene comenzar otro en *Re* bemol, etc.

En consecuencia, sucediéndose los varios trozos, originando, a su vez, una unidad complexiva, análoga, en cierto modo, a la Suite, a la Sonata o Sinfonía, al Poema Sinfónico en varias partes, (1) etc.; resulta evidente, no sólo la necesidad de evitar un choque violento entre uno y otro trozo, sino que también la presencia de un orden, un plan constructivo, que los relacione recíprocamente, a base de la variedad en la unidad.

Así como en una composición integrada por varios trozos o tiempos, evítase la sucesión de dos similares, alternándose, al efecto, aquellos más acelerados con otros más lentos, etc.; del mismo modo, en la Misa requiérese la regulación del carácter de los diversos cantos, de manera que la sucesión resulte armónica; contrariamente, la sensación de pesadez, de cansancio, es inevitable en la iglesia como en la sala de conciertos o en el teatro.

En este sentido, los compositores de melodías gregorianas poseían un evidente principio fundamental de variedad. A pesar de la extrema limitación de sus medios musicales, trataban en estilo siempre distinto y reconocible cada categoría de cantos; así, aún compuestos sobre el mismo texto, un Gradual tenía siempre carácter diverso del de un Introito, de un Ofertorio, o de una Antífona de Salmo. Cada categoría poseía un estilo, a veces, rico y abundante en vocalizaciones, y otras, un estilo simple, casi recitado; al mismo tiempo, tal diferenciación acentuábase con la presencia de determinadas fórmulas melódicas propias, como p. ej. el *Kyrie* y el *Sanctus*, que en sí ofrecen melodías ricas a la vez que solemnes; en cambio el *Gloria* y el *Credo*, según se ha visto, por su índole, generalmente son de carácter simple, casi populares. Caracteres éstos que, en cierto modo, han quedado aún en la tradición polifónica.

En el arte moderno, pueden obtenerse delicadas graduaciones de carácter y estilo. Y, continuando con la tradición clásica, el *Gloria* y el *Credo* pueden ser solemnes, a la vez que sobrios; el *Credo*, especialmente, puede entonarse en austera profesión de Fe, firme y reacia a todo rebuscamiento y a toda amplificación estructural. El *Ofertorio*, en cambio, a pesar del poco tiempo que ocupa en la práctica litúrgica, y contrastante respecto al *Credo* que le precede, puede ser más complicado y desarrollado en relación al texto corrientemente no muy extenso (2). El *Sanctus*, sea por el sentido de sus palabras, sea por el momento culminante que

(1) Consultar, respectivamente, en otras partes del tratado.

(2) Las repeticiones de palabras, por consiguiente, la prolongación del canto, hállanse en los códices gregorianos, sobre todo en los Ofertorios. P. Wagner Origine et développement du chant liturgique. Pág. 110 y subsiguientes.

éste representa en la Misa, requiere una solemnidad propia; en cambio, el *Benedictus*, que sigue a la Elevación, ejecutado por un limitado número de Solos, tiene carácter místico, suave, como suspendido en el espacio inmaterial, para descender desde lo alto hasta la aclamación del *Hosanna*. El *Agnus Dei*, que acompaña y determina el momento de la Comunión del Sacerdote en el altar, es el trozo más intensamente implorante, y, al mismo tiempo, mayormente entonado a dulce conmoción (1). La Comunión, en cambio, posee propiedad conclusiva, carácter de postludio de toda la Misa, que desde el *Sanctus-Benedictus*, va degradando dulcemente su solemne carácter de impersonalidad.

Cuando se ejecutan todas las partes prescriptas, tanto las Variables como aquellas Fijas, ellas pueden coordinarse, ligarse, de manera de agrupar algunas en unidades mayores aún; procedimiento análogo al de la correlación mutua de los tiempos de una Sinfonía.

Por ejemplo, en la Misa de Difuntos, con frecuencia el Introito: *Réquiem aeternam* etc. se une y forma un solo trozo con el *Kyrie*. Igual cosa ocurre en la Misa corriente, con el Gradual y el Versículo aleluyático, a los cuales, si existe, se les acopla a veces también la Secuencia.

Un elemento de variedad no despreciable es el producido por la alternación. p. ej. de un entero trozo para Coro con otro para limitado número de Solistas, o bien, para una sola voz; como así también, alternando enteros trozos preferentemente polifónicos con otros homófonos; algunos, de forma relevante y sensible a base de eficaces contrastes, con otros que manifiestan carácter de vaguedad.

Otro elemento notable de variedad y contraste, hállase en el canto tradicional gregoriano, ambrosiano, etc. Como se ha observado oportunamente, no sólo dentro de determinados cantos extensos, pueden alternarse los versículos entre música polifónica y melodía litúrgica, sino que también, pueden ejecutarse así enteros trozos. Con tal procedimiento, obtiénese la más significativa contraposición entre la suave, imperturbable serenidad de la cantilena tradicional, y la relativa vivacidad característica de la composición moderna. Sea que se trate de vocalizaciones jubilosas, como en los Versículos aleluyáticos y en los Graduales; como así de austeras y casi desadornadas recitaciones moduladas, como en el *Credo;* el canto litúrgico, bien empleado, confiere siempre sensación de reposo al sentido musical (como así también a los cantores), y de singular eficacia estética.

Hasta aquí, siempre se ha referido a los medios de variedad y de contraste posibles aún mediante las solas voces; pero, frecuentemente en el arte moderno. empléase el órgano, por lo menos, sino directamente, una orquesta más o menos

(1) La pronunciada afinidad de significado del texto del **Agnus Dei** con el del **Kyrie** (**Kyrie eleison** significa **Domine, miserere nobis**) sugiere a menudo una repetición o una adaptación del **Kyrie**, o, por lo menos, el desarrollo de nuevos episodios sobre los mismos temas.

empléase el órgano, por lo menos, sino directamente, una orquesta más o menos reducida. Esta última ofrece, en la práctica, tales inconvenientes, que generalmente se ha renunciado a su empleo, con evidente ventaja para la correcta intepretación musical, y para la austeridad litúrgica. Sin embargo, el órgano moderno ofrece, de por sí; considerables medios de variedad y riqueza los cuales, bien empleados (por cuanto, aún con el órgano puédese hacer en la iglesia música inconveniente), pueden significar preciosa ayuda para el compositor. La alternación de trozos enteros, de períodos, de frases, a veces acompañadas y otras a voces solas; el uso variado de los diversos registros y de las inagotables combinaciones del instrumento con las voces, crean todo un mundo de medios, entre los cuales el buen gusto de los músicos, puede seleccionar, para conformación de las exigencias, aún las más refinadas, de sus intenciones musicales.

FORMA BINARIA Y TERNARIA DE CANCION (1) O DE HIMNO

§ 91. FORMA BINARIA Y TERNARIA DE CANCIÓN O DE HIMNO. — Se ha podido ver, a pág. 108 , la forma más simple de canción o de himno, construída sobre una estrofa que se repite invariada; forma que podríase reducir esquemáticamente, al tipo de una canción con una sola estrofa para poner en música. Considérase, a continuación, el tipo de una canción o de un himno, con dos o tres estrofas. Estos simples grupos binarios o ternarios son los elementos que originan las formas aún más ricas y complicadas. Por otra parte, las formas surgidas del canto, se han convertido en la base también de la música para instrumentos solos.

En la música vocal, el texto es ya una guía, un precioso coeficiente, sea de unidad como de variedad; en cambio, en las composiciones instrumentales, el concepto y el sentido de la correcta arquitectura musical, deben por sí guiar, primeramente al compositor, luego al auditorio. Por tal razón, la lógica de la forma es mucho más necesaria en la música instrumental que para las voces; y al género instrumental y al sinfónico, se hará referencia de contínuo, aún tratándose de formas originariamente vocales.

§ 92. TIPOS BINARIOS. — La concatenación de dos períodos o estrofas musicales puede producirse de dos maneras, resultando, por tanto, dos esquemas, correspondientes a igual número de períodos o estrofas, indicadas a su vez con letras mayúsculas:

I. $A - A^1$ II. $A - B$

En la primera combinación, la segunda parte, período o estrofa musical A^1 es igual o similar a la primera, A. En cambio, en la II., combinación, la segunda parte o estrofa B, es diferente de la primera A. Cada uno de estos dos tipos presenta variedades que se considerarán separadamente.

(1) La forma de "canción", equivale a la forma "lied", vocablo técnico de origen alemán adoptado en nuestra terminología musical, y derivada de la música vocal, más propiamente, de la canción popular primitiva (N. del T.).

§ 93. Tipo A — A^1 (1). *Variedad* I. — La forma más simple de este género puede considerarse un caso del tipo de canción o de himno de estrofas iguales, y se obtiene mediante la repetición de un mismo período musical. Prodúcese, p. ej., en cantos con texto de dos estrofas, o bien, en composiciones instrumentales de un único y relativamente amplio período, que al final se repite mediante el signo usual del ritornelo: |¦. Ejemplos de este género no son raros; cítase entre los más conocidos, la Villanesca "Occhietti amati" de A. Falconieri y la pequeña Aria "Il faut, hélas!" de G. Spontini del vol. III. de las *Arie antiche* publicadas por A. Parisotti (ed. G. Ricordi & C., Milán).

§ 94. Variedad II. — La substancia de esta forma simple permanece inmutada si, p. ej., en una canción la primera estrofa es cantada por una sola o por pocas voces, y la segunda, en cambio, por el coro completo (2). Es una forma de la que no faltan ejemplos en el arte popular, mediante la disposición, en estrofas alternadas, de himnos y canciones; no faltando tampoco en el campo instrumental.

Si el trozo es breve, este modelo se confunde con un período binario simple o compuesto, cuya primera mitad o estrofa es confiada a un solo instrumento o a una sola parte, mientras que la segunda mitad o estrofa es repetida por todos los ejecutantes. Si, en cambio, el trozo alcanza cierta amplitud, ambas mitades ocupan, cada una, un período entero, y aún, doble y triple. Un ejemplo de tal género, encuéntrase en el Preludio VIII, en *Si* b Mayor de los *Ocho pequeños preludios y fugas para órgano* de J. S. Bach, vol. VIII. de la Ed. Peters. La forma ofrece tal claridad que no requiere explicaciones. La primera mitad del trozo es una preparación, en cierto modo, *a solo;* la segunda mitad, es un período sólido y conclusivo, ejecutado, en cierto modo, por *tutti*. En estas condiciones, como en todos los ejemplos citados, las dos estrofas o los dos períodos, en su caso, se hallan en la misma tonalidad. En efecto, la segunda parte no es sino una réplica de la primera.

Empero, precisamente, dicha repetición puede disminuir el valor, la atracción de la segunda parte, requiriendo, en cambio, algo de menos idéntico de cuanto escuchado anteriormente. Esta necesidad de variedad, es uno de los elementos fundamentales del sentido estético, y, por tanto, de la forma, que tiene por objeto único, regular la estructura de las composiciones de acuerdo, justamente, a las exigencias del sentido estético mismo. Este exige, a su vez, ser atraído constantemente, por elementos siempre nuevos y cada vez más vivos; de modo que *el conjunto de cada composición debe proporcionar un aumento continuado de interés, de vida, y aún, de rapidez de movimiento. La fuerza, en cierto modo, de incremento, de acción de los períodos musicales, es una de las bases de la forma y del arte de componer en general. Sin ella, es innocua toda inteligente aplicación de correctas reglas.*

(1) Este tipo es análogo a las frases y períodos afirmativos estudiados oportunamente en la Segunda Parte.

(2) Difícilmente sería correcta la disposición contraria, es decir, comenzar con el coro y terminar con el solo. Es natural que el período el episodio final, posea una importancia, una afirmación, aún una amplitud mayor que su precedente, y que tomen parte todos los medios de que se dispone. Es una verdad originada en lo dicho a pág. – 3 – (Parte I.), y confirmado por las observaciones de pág. 82 y 97 (Parte II) y nuevamente también a pág. 118 y 127

En el caso de referencia, a los efectos de una mayor satisfacción de variedad, existen dos procedimientos:

§ 95. Variedad III. — Modificar u ornar de modo más o menos amplio la repetición con giros melódicos adicionales, vigorizando, reavivando el interés suscitado por la estrofa o parte que se replica (1).

Un ejemplo de los más delicados, de repetición ligeramente variada, hállase en el "Intorno all'idol mio" de M. A. Cesti, vol. I, de A. Parisotti. En cambio, en el vol. III, de la misma colección, aparece un ejemplo de modificaciones de otra especie introducidas en la pequeña forma, a fin de reavivar el interés de la repetición, aunque sin variarla: es el Aria "Toglietemi la vita ancor" de A. Scarlatti, que, a continuación, cítase enteramente.

Ej. 217



(1) Los adornos melódicos de referencia, son, en realidad, variaciones. Ver Parte IV.



Ante todo, puede observarse cómo el texto del ya mencionado canto de M. A. Cesti, tiene dos estrofas, de modo que la forma A - A^1, es espontáneamente sugerida por las mismas palabras; en cambio, en el Aria del ejemplo 217, el breve texto consta únicamente de cuatro versos. La repetición es originada tan sólo por la intención musical de ampliar la forma.

Por otra parte, es fácil reconocer cómo la segunda parte de la breve aria, presenta alguna diferencia con respecto a la primera. A la semifrase inicial "Toglietemi la vita ancor" de los compases 1 - 2, corresponde, en los compases 9 - 10, una frase distinta por su texto, por su tonalidad y por su contenido melódico. Pero de ésta se hablará más adelante. Obsérvese, en cambio, cómo en conjunto todas las palabras ofrecen una disposición algo diferente de la primera parte, lo cual ha conducido a modificar en algo también, la música.

Al final (compases 15 - 17), la repetición de la semifrase "Toglietemi la vita ancor", que la primera vez (compases 15 - 16) no es conclusiva, y sí la segunda

(compases 16 - 17), confiere especial sentido terminal. En cambio, en los compases 7 - 10, aparece un procedimiento análogo con dos frases similares; pero de efecto contrario.

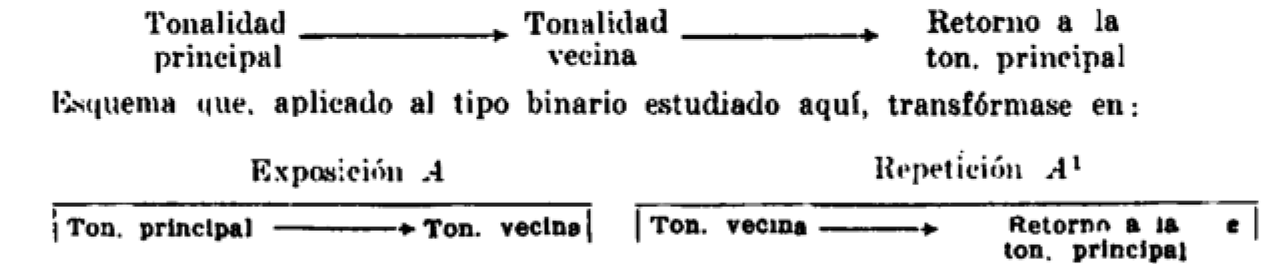
El canto está todo en *sol* menor, y mientras la repetición del final confirma, consolida el sentido tonal del trozo, los compases 9 - 10, la segunda semifrase (compases 9 - 10), conduce a *re* menor, es decir a la tonalidad de dominante. Esta simple modulación es suficiente para reavivar el valor de la tonalidad principal, a la cual retórnase satisfactoriamente, a fin de ligar, con sentido lógico ambas partes del trozo, y así conseguir mayor vivacidad en la forma.

Estas consideraciones conducen a la segunda manera de tratar el tipo binario referido.

§ 96. Variedad IV. — Esta manera es más eficaz e importante que la otra, y tiene por base el apartamiento tonal de la repetición A^1. Así:

Exposición *A*	Repetición A^1
Tonalidad principal	Tonalidad vecina

Sin embargo, a pág. 101 y subsiguientes se ha indicado que *el sentido tonal obtiene su completo reposo, tan sólo cuando se llega al final conclusivo, en el tono inicial:* de manera que, el procedimiento fundamental de modulación, referente al período musical, en general, puede resumirse en el siguiente esquema:



Esquema que, aplicado al tipo binario estudiado aquí, transfórmase en:

Como puede observarse, la primera parte *A*, se dirige desde la tonalidad principal a una vecina, afirmada con una cadencia; mientras que la segunda A^1, partiendo de la tonalidad vecina (1) retorna a la principal.

La elección de la tonalidad vecina es libre, y es realizada por el gusto de los compositores de acuerdo al carácter del trozo y a las tendencias personales. De todos modos, no pueden dejar de observarse dos hechos, que resultan evidentes del conjunto de las obras de todos los tiempos y de la teoría armónica: I. La relación tonal más natural y frecuente, es la siguiente: si el trozo está en modo Mayor, *A* preséntase en la tonalidad principal, y A^1 en tonalidad de dominante; si en cambio, el trozo es de modo menor, *A* se presenta en la tonalidad principal, y A^1 en la relativa Mayor, prestándose el tema para tal cambio de modo, o bien en la to-

(1) Esta disposición puede considerarse como la primera tentativa orgánica para la obtención de una estructura correspondiente a la tendencia natural expuesta más arriba. Estructura que se obtuvo con la evolución del arte, en el tipo ternario a-b-a¹, que fué perfeccionándose hasta llegar a la Sonata actual. (Ver también pág. 163 - 164).

nalidad de subdominante. II. En los trozos de modo Mayor, la tonalidad de subdominante debe emplearse con toda cautela; más aún, tratará de evitarse (1). En efecto, como observa V. d'Indy en su *Cours de composition musicale* (París, A. Durand & Fils) que se citará con frecuencia en adelante, la tonalidad de Subdominante Mayor, tiene un poder absorbente, por lo cual, una vez afirmada eficazmente, resulta fácil que usurpe la función de tonalidad principal; y cuando retorna a la tonalidad realmente principal, adquiere, en cambio, el sentido de una modulación a una Dominante ficticia. Para citar un caso práctico, cuando se parte de *Do* Mayor, y se afirma *Fa* Mayor, volviendo luego a *Do*, es fácil obtener la sensación de una modulación a la Dominante de *Fa* (presunta tonalidad principal) en lugar de un eficaz y definitivo retorno a *Do*, tonalidad principal del trozo. En el modo menor, la eficacia tonal es, en general, menos pronunciada; luego el riesgo de esta falsa relación, existiría, en todo caso, respecto a la tonalidad de dominante. Por consiguiente: *el giro preferible de las modulaciones en el transcurso de un trozo de Modo Mayor, es hacia el lado de la Dominante* (tonalidades con sostenidos respecto a *Do* Mayor) *y en un trozo de modo menor, hacia el lado de la subdominante* (tonalidades con bemoles respecto a *la* menor) (2).

He aquí un ejemplo de la Variedad IV. del tipo binario:

A. Corelli: *Corrente.*

Ej. 218



(1) La modulación a la tonalidad de subdominante tenía importancia capital en la tonalidad antigua (donde la subdominante tenía a menudo la función decisiva aún dentro de una misma tonalidad), y de donde pasó preponderante en la polifonía, y, por tanto, en la Fuga primitiva. Con la afirmación de la moderna tonalidad, y con la prevalencia de la función y de la tonalidad de dominante, la importancia de la subdominante fué reduciéndose, mientras se fué reconociendo mayormente su especial eficacia en la confirmación del sentido de la tonalidad principal, luego de haber sido puesta en relación con la tonalidad de dominante. Por tal motivo, la subdominante es particularmente apta para la preparación de un final correcto del trozo. J. S. Bach, el maestro sumo de la Fuga, reserva, en tal género de composición, la última breve exposición temática antes del "Stretto", y a veces, una pequeña referencia propia al final.

(2) La exacta explicación de este hecho, conduciría muy lejos.

f

A[1] Repetición

Do Mayor

mf cresc. f p

cresc. ff

Fa Mayor

p dimin. pp rit.

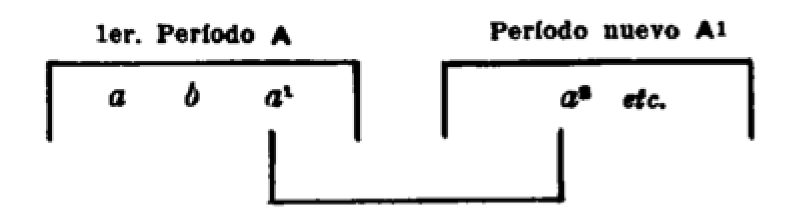
En este sencillo ejemplo, tanto la exposición *A*, como la repetición A^1, tienen iguales dimensiones; tan sólo al término del trozo aparece agregada una cadencia que refirma el sentido de un correcto final. Esta proporción (que es natural, cuando el segundo período o estrofa A^1, es realmente una exacta, y aún, algo ornada, repetición de *A*, concebida en la misma tonalidad) aunque buena, no es la más lógica una vez que el trozo alcanza cierto grado de vitalidad.

§ 97. También en el ejemplo citado, no es difícil notar cómo en la segunda parte, es decir en la repetición, el giro tonal de las modulaciones adquiera una amplitud, una importancia mayor que en la primera parte, es decir, en la exposición. En realidad, mientras en *A*, pásase directamente de *Fa* Mayor a *Do* Mayor, en A^1, pásase primeramente de *Do* Mayor a *re* menor; luego a *Do* Mayor, para así alcanzar *Fa* Mayor, y terminar en amplia cadencia. En efecto, al término de la exposición *A*, existe ya un primer final, *no definitivo*, en tonalidad distinta de la principal (*Do* Mayor en el compás 20), y al término de la repetición A^1, hay un segundo final, *definitivo* esta vez, en la tonalidad principal (*Fa* Mayor). Ambas partes presentan aquí una diferencia de carácter bastante pronunciada: la primera, *A*, tiene sentido de *propuesta*, la segunda, A^1, de *respuesta* Diferencia de carácter y de importancia que conduce a una vitalidad distinta en ambas partes, y se concreta en el diverso valor de las dos principales cadencias. De acuerdo a lo observado a pag. 82 y subsiguiente en el período musical, y aún en los elementos fundamentales del ritmo a pág. 5 , *la respuesta* (fase final o reposo) *tiende a la extensión;* tendencia ésta que, luego de haber contribuído al desarrollo de la repetición A^1, mayormente que de la exposición *A*, una vez alcanzada la tonalidad principal, requiere una pequeña *coda*, es decir, un apéndice final, que permita, en cierto modo, beneficiarse de la tonalidad y del sentido de reposo conquistados. Estas consideraciones explican el esquema citado a continuación, que determina las relaciones lógicas de extensión de toda forma de tipo binario, algo más orgánica que la de los modelos fundados sobre la simple repetición de la propuesta o exposición.

Exposición o propuesta *A*	Repetición o respuesta A^1
Tiende a la brevedad	**Tiende a la extensión. Nunca más breve que la exposición. Déjase coronar por una pequeña coda.**

Una observación especial, refiérese a la estructura interna de ambos períodos *A* y A^1. Ellos *no tienen nunca en esta forma, el tipo ternario* $a - b - a^1$ estudiado a pág. 76-80 y citado en los ejemplos 154 y 159. Esto ejerce notable influencia sobre el sentido conjunto de unidad del trozo, y es, por tanto, un importante elemento de forma. En efecto, la repetición de la frase inicial (como en el tipo a-b-a^1) convierte al período poco apto a la concatenación, con la llegada de un nuevo

período, el cual comienza también con el mismo motivo inicial y final. Obtendríase así. esta inconveniente aproximación:



Habitualmente, ambas partes, *A* y A^1, se repiten, primero una y luego la otra; lo cual se indica con el signo de ritornelo, así: ||: A :||: A^1 :||

Esta (1) es la forma, puede decirse, la estructura que domina a todas las composiciones instrumentales anteriores al fin del siglo XVIII. y representa, en cierto modo, una primera etapa aún no enteramente definida, de la forma musical; que partiendo de la simple repetición de una estrofa (ver pág. 155) comienza evolucionando y orientándose hacia el tipo ternario a-b-$\acute{a}^1$ (ver pág. 172, que es la base de la forma moderna.

Entre los numerosos ejemplos de este género, que ofrecen los antiguos maestros hasta Boccherini y Clementi, múchos pueden verse en las *Opere per clavicembalo* de D. Scarlatti, revisadas y ordenadas por A. Longo, en ed. G. Ricordi & C., Milán. (2). De J. S. Bach, entre otros cítanse como más evidentes, además de casi todo el material de las Partitas, Series y Oberturas, los *Seis preludios para principiantes* de piano; en el *Clave bien temperado,* los Preludios Nº 24 de la parte I., y Nº 2, 6, 8, 9, 15 y 20 de la parte II.; y como verdadero ejemplo de simplicidad y de belleza, el andante de la Sonata III. para violín solo.

Esta, que podríase llamar *la antigua forma de sonata con tema único,* préstase tanto para los trozos movidos como para los lentos, a condición que no superen una duración determinada. Simple, y aún suficientemente orgánica, ella podría ser todavía de utilidad para el arte de la música.

§ 98. Tipo II. *A-B* (3). — Es menos orgánico que el precedente, y es necesario conducir la forma de manera que ambas partes o estrofas se conviertan en una sola unidad, aunque distintas entre sí.

Variedad V. — Una de las formas más seguras de alcanzar la unidad, se halla indicada en el siguiente esquema:

(1) Forma que, enriquecida y transformada en tipo ternario, convirtióse en la forma perfecta de la Sonata actual.

(2) Es lamentable la desaparición de la definición original de Sonata para los trozos que A. Longo ha procedido a agrupar en Series.

(3) Este tipo es análogo a las frases y períodos negativos estudiados oportunamente en la Parte II

A	B
Período indeciso, casi introducción modulante	Tema decidido, evidentemente tonal

Así el período *B*, tiene preponderancia sobre *A*, que asegura la unidad de la forma.

Sin embargo, a esta altura, es necesario entenderse sobre el significado del término *tema*.

En la parte de este libro que trata del período musical, se ha visto cómo cada frase, y aún cada semifrase, pueden ser, y a menudo lo son, integradas por elementos distintos entre sí, o bien, directamente contrastantes. Es obvio, entonces, que el período musical puede comprender un número mayor de elementos rítmicos, melódicos, armónicos, de cuya relación recíproca depende el carácter peculiar del pensamiento, contenido en el período mismo. El *tema* es precisamente, el pensamiento, la idea, del cual surge, total o parcialmente, una composición (1); es, por tanto, inevitable que este pensamiento, esta idea, comprenda (en el período musical que la expresa) un conjunto relativamente amplio y complejo de elementos, de motivos, que contribuyen a la determinación de su carácter, de su valor, de su significado. No deberá, por tanto, confundirse *tema*, ni con *motivo* ni con *inciso*, que es tan sólo un principio de tema: es decir, no deberá confundirse el conjunto con sus partes ni con su comienzo.

El tema, así concebido, debe ser un período, doble o triple, pero siempre *concreto*, *eficaz*, en manera de afirmarse en la mente y en el sentimiento del oyente, como algo vital y, relativamente completo.

Con respecto a la tonalidad, el tema está ligado siempre a su propio tono, o a una determinada modulación; tono o modulación tan característicos del tema mismo como las fórmulas rítmicas, melódicas, armónicas que lo integran.

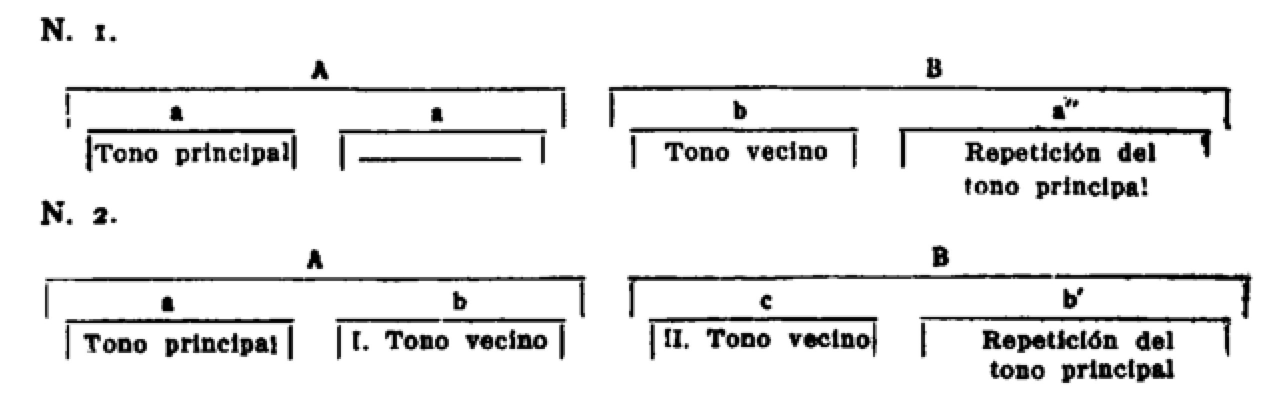
Con respecto a las relaciones de extensión, como anteriormente se ha dicho, el esquema de pág.162, es valedero para todos los tipos binarios, por tanto, también para el tipo objeto del presente estudio.

Referente a la faz tonal, el esquema propuesto determina cómo la primera parte *A*, requiera ser más o menos vaga, modulante, a fin de dejar la decisión tonal. a la segunda parte, *B*. Pero, a tal fin, debe tenerse presente que el procedimiento de

(1) Este concepto de tema, es propio de la época moderna, es decir de los últimos siglos. En la Edad Media, los compositores denomínábanse también centonizadores. Componían sobre la base de fórmulas tradicionales, y a menudo procedían tan sólo a variar melodías preexistentes. La idea del valor y de la personalidad del tema, fué formándose mucho más tarde. Todavía, en la edad floreciente de la polifonía vocal, G. P. da Palestrina, O. de Lassus, T. L. de Victoria, componían también sobre temas insignificantes, y aún tomando frases de otros autores, no citados. El arte consistía, por tanto, en el desarrollo.

modular y el empleo de mayor o menor número de modulaciones, es una acción estrechamente ligada a las tendencias y a los caracteres propios de cada época y de cada compositor. Así, en general, los antiguos Maestros modulaban poco (1), y J. S. Bach, menos aún; mas él tenía tales otros recursos de variedad, tantos otros medios, que permitíanle aún permanecer durante largo tiempo en un mismo tono, o bien retornar a menudo al mismo, sin ocasionar cansancio. En este sentido, y como ejemplo de la forma aquí tratada, véase el *Preludio* que precede la Fuga nº 3 en *La* Mayor, del II. volumen de las *Obras para Organo* (ed. Peters). No es difícil reconocer cómo la primera parte llega hasta el compás Nº 14, en que comienza la segunda; pero, según la modalidad del célebre Maestro, hállase casi de continuo en el tono principal. Otro ejemplo de dimensiones considerables, es la *Toccata* que precede la Fuga en *Do* Mayor nº 8 del volumen III.

§ 99. VARIEDAD VI. — Denominada también, *forma binaria de canción*, está construída sobre los esquemas siguientes:



Indicándose, mediante letras mayúsculas (*A* y *B*) las dos partes principales de la forma, y con letras minúsculas (*a*, *b*, *c*) las frases o los períodos simples que la integran, es evidente que cada una de las frases o estrofas musicales *A* y *B*, es de tipo binario, que a su vez consta de dos elementos; pero *B tiene su primera mitad diferente y la segunda igual o similar a la correspondiente en A*. Esta forma, exactamente análoga a la frase, y al período estudiado a pág. 72 y. 81. ofrece la ventaja de la variedad aportada por la primera mitad de *B*, mientras que el retorno de la segunda mitad de *A*, al final del trozo, garantiza la unidad y la eficaz conclusión.

Un ejemplo que responde al esquema nº 1 es el hermoso y conocido nº 13 de los *Veinticuatro preludios* para piano de F. Chopin. El Preludio se halla en *Fa sostenido* Mayor y comienza con el primer período *a* de la primera parte *A*, de este modo:

(1) Esta expresión básase en el sentido común. La tonalidad antigua no es más que, a lo sumo, un continuo fluctuar entre un grupo de tonos y modos vecinos., de los cuales no es fácil siempre reconocer el principal. Hablando de modulaciones, entiende referirse a aquellas bien decisivas y eficaces para ser reconocidas, y ejercer así una influencia sobre la forma.



y después de una modulación a la dominante, vuelve a tomar, en el compás 9, el mismo período en a^1:



finalizando en el tono principal en el compás 20, con dos compases de coda. En el compás 21 la segunda parte *B*, preséntase con el período *b* en tono de dominante, así:



para, a su vez, modular y alcanzar en el compás 28 la tonalidad principal, y volver a tomar en el compás 29, en *a*, la segunda mitad de la primera parte a^1, de la que se omiten los primeros 4 compases, y se renuevan, más o menos libremente, los restantes.

§ 100. Un ejemplo, más bien amplio, que responde al esquema nº 2, hállase a pág. 26 del I. volumen de las *Opere per claricembalo* de D. Scarlatti (A. Longo, ed. G. Ricordi & C., Milán). El trozo está en *Do* Mayor y comienza con *a*, primera mitad de *A*, del siguiente modo:

Ej. 222



Continúa *b*, segunda mitad de *A*: en *Sol* Mayor:



tonalidad en que, con correcta y eficaz cadencia, termina la primera parte, que se repite con el ritornelo :||. La primera mitad *c* de la parte segunda *B*, comienza en *sol* menor, así:



y después de algunas modulaciones, entrelázase con *b*, es decir, con la segunda mitad de la primera parte *A*, transportada al tono principal: *Do* Mayor, donde termina el trozo.



Confrontando ambos ejemplos a base de los esquemas de pág. 165, resultan evidentes las semejanzas y las diferencias. *Semejanzas* en ambos casos; el tercer período (primera mitad de la segunda parte *B*) es temáticamente *distinto* del primero (primera mitad de la primera parte *A*) *y en un tono nuevo;* en cambio, en el cuarto período, la *repetición* de la segunda mitad de la primera parte *A*, prodúcese en el *tono principal, aún cuando* (como en el esquema nº 2) *la misma preséntase, la primera vez, en un tono diferente del principal.* — *Diferencias*: en el esquema nº 1, el período a^1, (segunda mitad de la primera parte *A*) *permanece en el mismo tono* inicial; en cambio, en el esquema nº 2, el correspondiente período *b*, preséntase *en un tono nuevo.* Pero en el esquema nº 1, el segundo período es *igual* o similar al primero (a-a^1); en cambio, en el esquema nº 2, es *diferente* (*a-b*).

Estas observaciones conducen al reconocimiento de una de las leyes fundamentales de la forma: *si uno composición comprende varios temas, a tema nuevo corresponde tono nuevo, a tema que retorna, tono principal.*

Esto no se refiere, naturalmente, a las composiciones de tema único, el cual, evidentemente, no podría repetirse siempre en el mismo tono principal, sin afectar el sentido de variedad en su misma substancia.

§ 101. VARIEDAD VII. — Cuando ambas partes, *A* y *B*, son totalmente diferente entre sí y aún contrastantes es evidente, que esta variedad pertenece a las formas de períodos siempre distintos, de los cuales se trata expresamente en la Parte V. En tales condiciones, es necesario más que nunca atenerse, al principio enunciado a pág. 156, es decir, que ambas partes deben presentar un aumento de vitalidad e interés musical, la una respecto de la otra, de manera que la segunda sea más viva, y, posiblemente, más movida y atrayente que la primera. Tan sólo así, el sentido estético unifica ambos períodos o estrofas musicales en una sola línea ascendente.

Por el lado tonal, la mejor garantía de conducta lógica y de unidad, proporciónala el esquema de pág. 159: *A*, dirígese del tono principal a otro vecino. *B*, retorna del tono vecino al principal. Si *A* está en modo menor, *B* puede hallarse oportunamente en el Modo Mayor de igual denominación; p. ej. *A*, en *do* menor, y *B*, en *Do* Mayor: sin excluir que A se halle en modo menor, y *B*, en el relativo Mayor.

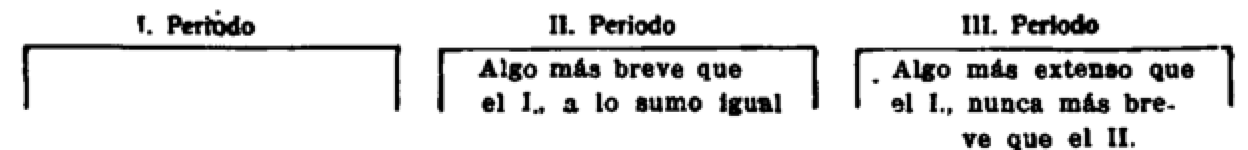
§ 102. TIPOS TERNARIOS. — La concatenación de tres partes, períodos o estrofas musicales, presenta cinco diversas combinaciones:

1. A—A1—A2   2. A—A1—B   3. A—B—B1   4. A—B—A1   5. A—B—C

Estas combinaciones están sujetas a dos leyes:

I. *El período o parte intermedia de cada forma ternaria, tiende a ser breve; mientras que el período o parte final, tiende a ser extenso.*

En efecto, la parte o estrofa central, hállase entre la primera, poseedora de la afirmación inicial, y la última, que contiene la gravitación, la amplitud, la decisión del final. Por tanto, encontrándose ella entre dos períodos más significativos, tiende a la brevedad. La tendencia a la prolongación en los períodos finales, ha sido reconocida a pág. 162 y está ligada a las bases mismas del ritmo. Así:



II. En razón del principio de pág. 159, "es necesario volver al punto de donde se ha partido", *cada forma integrada a lo menos por tres períodos, tiene el último en el tono principal.* El hecho de que el sentido tonal halla completo reposo, tan sólo cuando termina en el tono inicial, determina uno de los ejes de las relaciones tonales. Contrariamente, las relaciones entre las diversas tonalidades carecerían de

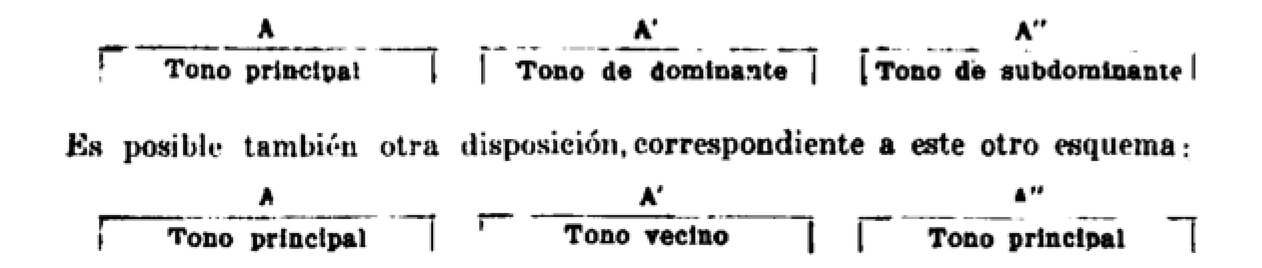
valor. Por otra parte, el período final, es el principal elemento musical y rítmico que encierra la decisión última, la conclusión definitiva del trozo. *La afirmación de su comienzo, puede considerarse como el momento rítmico relevante, por el que se alcanza el reposo final. Es, por tanto, obvio que se presente abiertamente en el tono principal.*

§ 103. Tipo I. — A — A^1 — A^2. — Está fundado, como su análogo tipo binario $A — A^1$, sobre la repetición de un período o estrofa musical. Desde que la aplicación exacta de la ley tonal de pág. 159, conduciría a la presentación de los tres períodos en el tono principal, con grave perjuicio para la variedad, para el principio de pág. 160, el esquema tonal de esta forma es:

A	A'	A''
Tono principal	I. Tono vecino	II. Tono vecino

Los tres períodos tienen movimiento ondulante: el primer período A, parte del tono principal y se dirige al primer tono vecino; el segundo período A^1, va del primer tono vecino al segundo vecino; el tercer período A^2, parte de este segundo tono vecino y retorna al tono principal. Ejemplos de esta forma encuéntranse con frecuencia en J. S. Bach; de este modo están elaborados muchos de sus Preludios, de los que se hablará oportunamente; cítase un solo ejemplo de los más naturales: el nº 11 (en *sol* menor) de los *Doce pequeños preludios o ejercicios para principiantes*, y el nº 4 de la parte II. del *Clavecín*, coronado por una amplia coda

Para la elección de los tonos, en la mayor parte de los casos, Bach sigue este esquema, correspondiente a las relaciones tonales más estrechas y más lógicas:



Es posible también otra disposición, correspondiente a este otro esquema:

Puede verse un ejemplo en la *Corrente* a pág. 11, de los 12 *Pezzi di pianoforte* de Händel revisados por A. Longo (ed. G. Ricordi & C., Milán). La primera parte A, en *Sol* Mayor, ocupa toda la página 11, la segunda parte A^1, en *Re* Mayor, va desde la página 12 al compás 4 de pág. 13, donde prodúcese, nuevamente en *Sol* Mayor, la repetición A^2 de la primera parte del trozo.

Nótese cómo la repetición A^2 es más breve que la exposición inicial A. ¿Tal vez el autor (deliberadamente o por sola intuición) no ha insistido demasiado en razón de la falta de un contraste en la parte central? De todos modos, acusaría la poca consistencia de esta poco frecuente variedad de forma ternaria.

§ 104. TIPO II. A — A^1 — B —. (1) Puede considerarse una ampliación de la binaria *A - B*, de la que repítese el primer período *A*, de este modo:

A I Tema	A' Repetición	B II. Tema con sentido conclusivo
Tono principal	Tono principal	Tono principal

Aquí, el primer período o estrofa musical, debiéndose repetir, no puede ser aquella especie de introducción amplia, más o menos indecisa, de que se ha hablado a pág. 164; debe, en cambio, tener la clara fisonomía temática descripta también en la misma página.

En sentido anólogo como indicado a pág. 156, y subsiguientes, sobre la intensificación de interés y de movimiento en las repeticiones, la repetición A^1, puede ser oportunamente adornada, o de todas maneras algo reanimada, y el período final *B* posee a menudo un movimiento más rápido que los precedentes; lo que contribuye a dar sentido de correcto final.

Un excelente y conocido ejemplo es el pequeño dúo "Là ci darem la mano" del *Don Giovanni* de Mozart. El primer período *A* se extiende desde el principio hasta el compás 29; la repetición A^1 desde el compás 30 al 49; luego el período final *B*. Así que *A* ocupa 29 compases, A^1 20, y *B* 38 compases: es decir, la exacta aplicación de las proporciones establecidas en el esquema de pág. 168

Con respecto a la faz tonal, obsérvese cómo en dicho esquema, los tres períodos hállanse en el tono principal; lo cual parecería contradecir el principio indicado a pág. 159. Sin embargo, es necesario relacionar la regla: *en las formas integradas a lo menos por tres períodos, el último debe ir siempre en el tono principal*, con aquella otra: *cada tema que retorna va, también él, en el tono principal*. De lo expuesto, justifícase el procedimiento de Mozart respecto al tono uniforme del trozo de referencia; tanto más que la substancia de la composición, hállase contenida en los dos primeros períodos *A* y A^1, mientras que el último, *B*, posee sentido de complemento, de confirmación y de final.

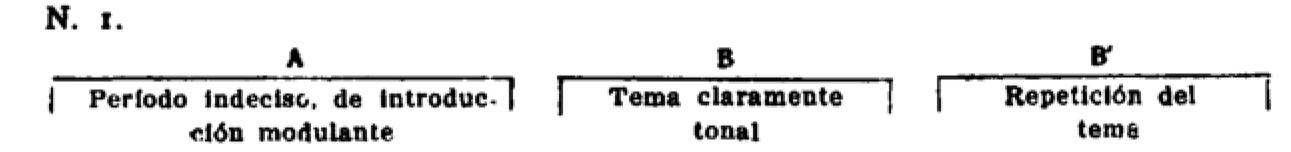
Desde que la permanencia continuada o el retorno reiterado a un mismo tono, provoca cansancio, es necesario considerar el concepto de tonalidad con cierta liberalidad, e intercalar algún tono vecino dentro de los períodos. A tal fin, es necesario tener presente, que el valor intensivo de un tono está en razón directa a las relaciones tonales vecinas; de modo que, el tono, p. ej. de *Do* Mayor, adquiere distinto significado según si dicha relación prodúcese con tonalidades cuyas armaduras tienen sostenidos (sentido dominante), o bien con aquellas bemoladas (sentido subdominante). Por cuyo motivo, aconséjase evitar, en los tres períodos sucesivos de la

(1) Esta era para los antiguos griegos, la tríade lírica denominada estesicorea, por haber sido inventada por Tisias, poeta de Metauro del VI siglo a C. Su innovación encontró tal acogida, que por ella fué denominado Estesícoro, es decir, creador del coro, y estesicorea, llamóse, en adelante, la forma preferida luego por los poetas y músicos helénicos. Las tres partes se llamaban: estrofas, antiestrofas, epodo: las dos primeras eran iguales, la última de metro diferente y más rápido.

forma en estudio, el retorno a las mismas modulaciones. El efecto, producido por la permanencia o el retorno en el mismo tono principal, se verá atenuado sensiblemente por el aporte de relaciones siempre nuevas que dicho tono irá presentando.

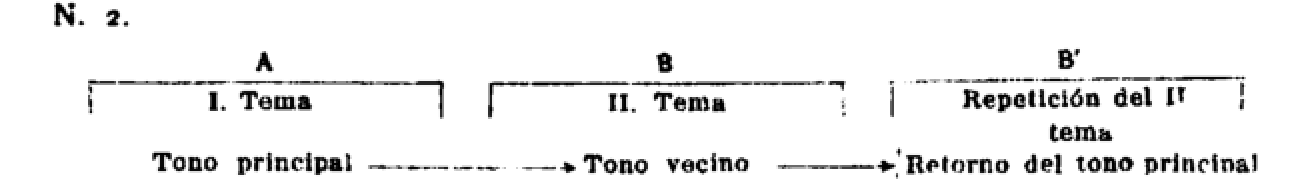
§ 105. Tipo III. $A — B — B$. — También este modelo puede considerarse una ampliación de $A — B$. Pueden presentarse dos variedades: I. El período A, tiene carácter indeciso, de introducción modulante; II. el mismo, denunciando un auténtico período temático. En el primer caso, obtiénese la siguiente disposición:

N. 1.



En esta forma, existe un solo tema verdadero, que se presenta en B, con la primera afirmación tonal. La repetición en B^1, en razón del principio de pág 167. debe producirse también en el tono principal (1):

N. 2.



Aquí, siempre en razón del principio expuesto a pág. 167, el II. tema en B, posee tonalidad propia.

En ambas formas, la tendencia a la prolongación ya evidenciada en los períodos finales, puede desarrollar la parte tercera, pero no da lugar a una auténtica *coda*, es decir, a un apéndice reconocido. La naturaleza del período B^1, que de por sí es una inmediata repetición, rinde superflua dicha tendencia, por tanto, también, una particularmente perceptible réplica o amplificación de B.

§ 106. Tipo IV. $A — B — A^1$. — Este tipo, denominado a menudo *forma ternaria de canción*, o también, forma de rondó (2), es similar al Responsorio estudiado a pág 129, y se caracteriza por el retorno de A en A^1, a continuación de B:

A	B	A^1
Exposición o I. Tema	Intermedio o II. Tema	Repetición del I. Tema
Tono principal	Tono vecino	Rep. del tono principal

(1) Pertenece a este tipo la Obertura en la variedad sin desarrollo del cual se hablará oportunamente.

(2) En efecto, es el germen del Rondó, y se confunde, identificándose con su tipo más simple. (Sobre el mismo se tratará oportunamente).

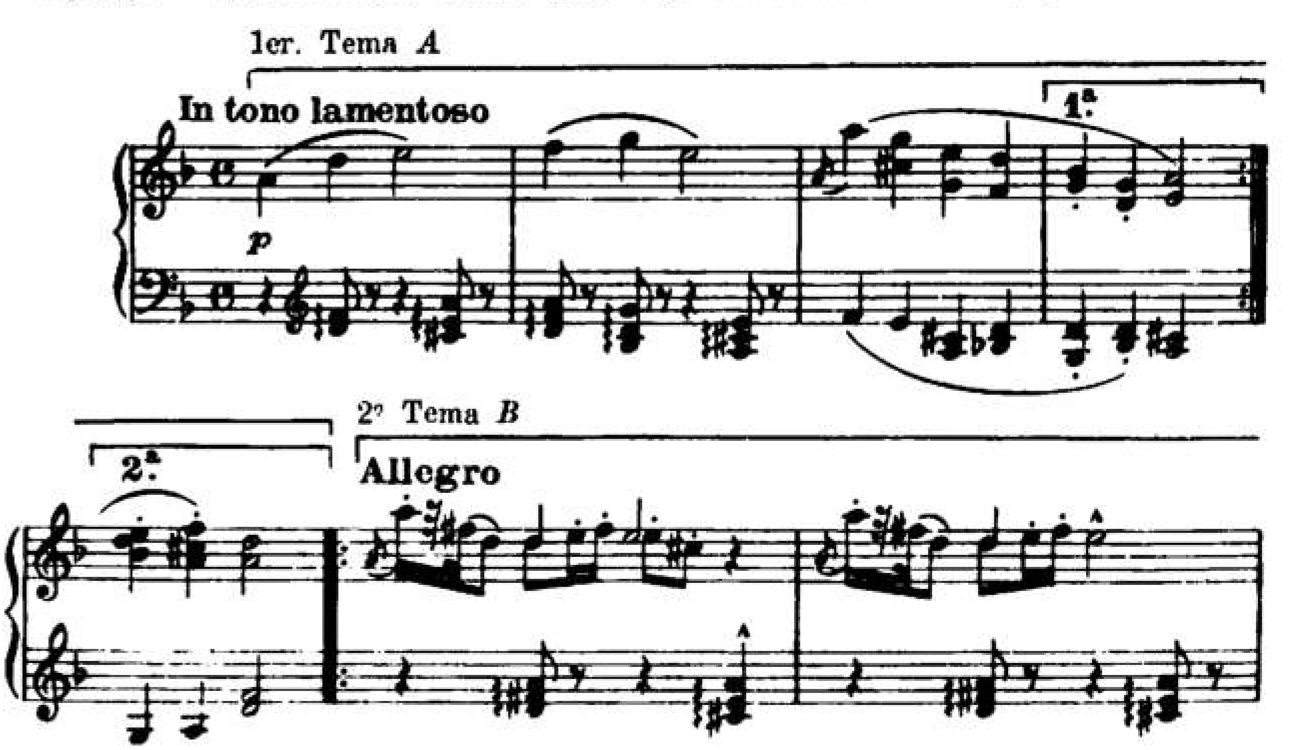
La elección del tono vecino es libre, aún cuando, la inmensa mayoría de los ejemplos clásicos indique, *para el Modo Mayor el tono de Dominante; para el modo menor el relativo Mayor*. No es superfluo volver a recordar lo indicado a pág. 160 sobre las precauciones que requiere el uso del tono de Subdominante Mayor.

Es necesaria, también, una observación particular. En todas las demás formas, sean binarias como ternarias, el pasaje del tono de una parte, período o estrofa musical, al tono de otra, debe ser siempre preparado; de modo, que cada período o estrofa cumple un movimiento modulador desde el propio tono, al de la parte o estrofa que le sigue, o bien, hacia el tono principal en que termina. Ello puede producirse también de esta manera; pero aún puede darse que, en una bien escogida conexión tonal, *cada período termina en su propio tono*, aún sin ningún enlace, es decir, de acuerdo a la manera indicada a pág 103, ejemplo 185.

Respecto al carácter temático de la parte central, existen dos posibilidades: I. la segunda parte o estrofa *B* es un *auténtico tema* más o menos contrastante; II. o bien, es un *intermedio privado de personalidad temática y tonal*, relativamente independiente de la primera parte *A*.

§ 107. Variedad I. — En el primer caso, el segundo tema *B*, además de presentarse en su propio tono, permanece en éste; o totalmente, o se dirige hacia el retorno del tono principal como en el caso nº 3, ej. 189, de pág. 105.

Ej. 226 R. Schumann. Album para la juventud. *Cancioncilla popular*:





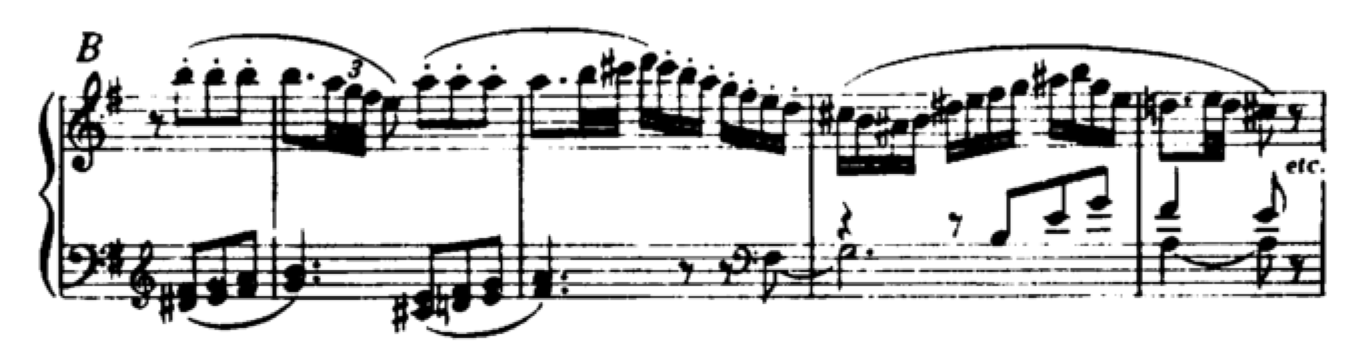
En este trozo, los tres períodos poseen franco carácter de *exposición temática*: es decir, tanto *A* como *B*, tienen fisonomía si bien modesta, pero clara, decidida. Mas, entiéndase bien, *ello no significa que los dos temas tengan igual función, igual importancia en el complejo del trozo.* La forma correcta está hecha de equilibrio, y, mientras ambos temas deben tener, en este caso, carácter más o menos diverso, ligado, cada uno de ellos a un tono propio, y dotados de vitalidad proporcionada, asimismo, *uno de los dos debe ser principal, y el otro, secundario.*

En el ejemplo de referencia, la extensión de los períodos es exactamente la misma; sin embargo, aún desde la pág **168**, sábese que no es necesario que así deba ser, muy por el contrario. En este sentido hállase un ejemplo perfecto en el ***Andante*** de la Sonata para piano, op. 26, nº 3, de M. Clementi. El primer período, ***A***, en *Sol* Mayor, que se presenta así:

Ej. 227



comprende 20 compases. El segundo período, ***B***, en *Re* Mayor, que preséntase de este modo:



comprende 18 compases. Luego retorna *A*, en *Sol* Mayor.

En este *Andante* de Clementi, la repetición es idéntica a la exposición del comienzo; en cambio, en el ejemplo 226, la repetición de la primera parte es algo distinta, pero en forma casi insignificante: la melodía ha sido dada a una parte grave en lugar que a la más aguda. Con todo, es posible, natural aún, y a menudo, deseable, que en la repetición el primer tema vuelva a presentarse relativamente enriquecido, renovado, en manera de no dar lugar a una simple réplica, como ya se ha visto a pág. 156, y como se ha explicado a pág. 157 y 158, referente a los tipos binarios.

Ejemplos de esta forma son muy frecuentes, y cítase únicamente alguno, en la seguridad de hallarlos numerosos y sin esfuerzo. En el género vocal, son innumerables las Arias compuestas de una primera parte, seguida de una segunda en tono vecino, para a continuación repetir el comienzo, frecuentemente con la indicación *Da capo al fine*. Cítase un único ejemplo simple: "Begli occhi, mercé" de A. F. Tenaglia del vol. III. de las *Arie antiche* de A. Parisotti (1). Obsérvese tan sólo, que el entero trozo se halla en el mismo tono; en la parte central aparece apenas una referencia al tono de Dominante (2). Véase, en el género instrumental, el delicioso *Andante cantabile* de la Sonata para piano, nº 2, de Mozart (K. 330). El primer período, *A*, ocupa los primeros 20 compases en *Fa* Mayor; el segundo período, *B*, está en *fa* menor; el tercero, A^1, retorna en *Fa* Mayor. Nótese cómo los últimos 4 compases reclaman el II. tema transportado en modo Mayor, y obsérvese también que aquellos compases están *agregados* al período inicial, que originariamente constaba de 20, y ahora es de 24 compases. Se trata, en consecuencia, de una pequeña *coda*, un apéndice, cuya finalidad es la de acentuar el sentido de correcto final del trozo. Es un procedimiento de los más naturales, que se hallará aplicado a todo género de formas musicales. En el *Adagio* de la Sonata, nº 3, para piano y violín, de Beethoven, la coda, aún aplicada a la forma $A — B — A^1$, hállase algo más desarrollada, y se presenta inseparada del período final A^1. Mayormente desarrollada, y con carácter e importancia casi de un nuevo episodio del primer tema, ella se presenta en el *Adagio cantabile* de la Sonata, nº 7, para piano y violín, del mismo Maestro.

(1) A. F. Tenaglia ha sido, precisamente, el primero en usar la forma con el D.C. al fine.

(2) En la V. Parte se trata extensamente del Aria.

§ 108. Variedad II. — En el segundo caso, la parte o estrofa central, *B*, en lugar de contener una idea musical independiente y de decidida volúntad temática, tiene tan sólo la función de separar la primera parte, *A*, de su repetición en A^1, preparando oportunamente el retorno, sea para el tono como para los motivos. En cuanto a la faz tonal, es evidente que para bien predisponer a la repetición del tono principal, es necesario que el intermedio se aleje, primeramente algo, para después aproximarse mediante oportunas modulaciones. Con respecto al contenido temático del referido intermedio, el mismo puede variar bastante, ya sea que se le circunscriba a pasajes modulantes brevemente desarrollados, o bien, mediante la presencia de fragmentos de motivos del tema, en manera de preparar, aún por este lado, el retorno (1).

También en variedades de esta especie, los ejemplos son frecuentes. Como citación, entre los más simples y conocidos, véase el *Allegretto*, en *Do* Mayor, de la II. Sonatina, de M. Clementi. Los primeros 8 compases forman el primer período *A*; sigue *B* con carácter de intermedio dependiente de *A*, que partiendo de *la* menor prepara, también temáticamente en el compás 17, la repetición A^1, presentando los últimos 4 compases a manera de coda. En cambio, en la IV. Sonatina, del mismo Maestro, el *Andante con espressione* tiene también forma $A - B - A^1$; pero *B* tiene carácter de intermedio no temático. Precisamente, el primer período, *A*, ocupa los primeros 16 compases. Síguele *B* hasta el compás 26, y en el compás 27, sobreviene la repetición A^1 algo variada, de la que se repiten los últimos 4 compases a manera de coda. Aquí, no sólo el intermedio *B* no prepara temáticamente el retorno del tema *A*; sino que, tonalmente, tampoco manifiesta voluntad declarada, limitándose al mínimo necesario.

El tipo ternario $A - B - A^1$, conocido como *forma de canción* o también *de rondó*, es tal vez *la más importante entre todas las formas musicales*. Así fueron elaborados, aún desde la alta Edad Media, cantos litúrgicos como en la Misa el *Introito*, el *Gradual*, el *Aleluya*, etc. Sobre la misma configuración compusiéronse muchos madrigales en la edad de oro de la polifonía vocal (ver pág. 125). Todo el desarrollo de la forma, de la arquitectura musical, realizádose desde el siglo XVI al XIX, podríase definir como una prolongada evolución dirigida a aclarar este tipo en sus variedades, desde la canción popular a la *Sonata*, a la *Sinfonía* (2), que en el fondo no es más que una forma de canción ternaria perfeccionada.

Muchas *Arias*, muchas *Danzas* y *Marchas*, aún muchos trozos instrumentales, *Preludios*, etc., todos con la indicación *Da capo al fine*; el *Impromptu*, la *Barcarola*,

(1) En tal caso, se determina un principio de desarrollo temático, del cual se tratará oportunamente.

(2) Entiéndese referirse tan sólo al I. tiempo.

el *Nocturno*, la *Romanza*, y elevado número de trozos con nombres antojadizos o variadamente expresivos, casi todos son elaborados sobre esta forma.

La misma *Fuga*, denuncia su dependencia de este tipo importantísimo, como a continuación:

A	B	A'
Primera y mayor exposición temática en el tono principal.	Exposiciones secundarias en los tonos vecinos, coligados por "divertimenti".	Estrecho, es decir retorno a exposiciones en el tono principal, renovando el interés de la repetición con el apresurar de las entradas del tema.

El maestro sumo de la Fuga, J. S. Bach, denuncia continuamente este concepto. A menudo, renuncia al carácter y al efecto del "estrecho" en la repetición (el auténtico "estrecho", tal vez falta en la mayoría de las Fugas de J. S. Bach), e introduce algún nuevo episodio en el tono principal; otras veces repite, directamente, la primera exposición. El ejemplo más característico, de gran belleza, encuéntrase en la gran Fuga en *mi* menor para órgano, nº 9, del vol. II. de la edición Peters.

§ 109. Tipo V. *A — B — C*. — El tipo último de forma ternaria está compuesto de tres partes o estrofas, diferentes entre sí. Remítese, por tanto, a lo tratado en la V. Parte, donde estúdiase la composición con períodos siempre distintos; recordando tan sólo lo expuesto a pág.156, sobre la necesidad de un continuo aumento de facultad vital, y aún de movimiento, a través de las formas de este género; y la premisa tonal de pág.168: *cada forma ternaria tiene el período último en el tono principal.*

CUARTA PARTE

LA SUITE

§ 110. De la suite en general. — La Suite, que en Italia se designa también con el nombre de *Sonata*, y en otros países: *Partita, Ordre, Obertura*, etc. es una serie de piezas instrumentales o *tiempos* escritos todos en un mismo tono, derivados de danzas y de canciones con frecuencia precedidos por un preludio, y dispuestos de manera que altérnanse, el carácter y el ritmo de los mismos.

La denominación con que se designa esta serie de piezas puede variar, como asimismo su contenido. La obra de los Maestros del pasado, demuestra claramente que *Suite, Sonata, Tocata, Partita, Capricho, Obertura*, etc., son, prácticamente, una misma cosa. En realidad, algunas Suites son verdaderas Sonatas, como la II. para clave de Händel, así elaborada: *Adagio, Allegro, Adagio, Fuga*, que no contiene ninguno de los números característicos que integran la Suite; en cambio, la VII. Sonata del op. 5 de Corelli es una auténtica Suite; mientras que A. Scarlatti, en sus Tocatas introduce, a su vez, Arias, Minués, Gigas, etc.

Esta primera observación conduce a una premisa, que al respecto, ha de tenerse siempre presente: *los Maestros del pasado trataban libremente, desde todo punto de vista, la compilación de sus obras: en el número, en la elección, en el carácter musical, en la observancia de las costumbres inveteradas, principalmente rítmicas de las danzas. A su vez, eran más constantes (sin por ello renunciar totalmente a sus prerrogativas) en la conformación de los tiempos*, es decir, en la disposición de los períodos de las respectivas piezas.

El *número* de las piezas o tiempos varía generalmente entre 4 y 9: si bien Händel, en la Suite IX. para clave, emplea tres tiempos solamente.

Entre la notable variedad habida se destaca la siguiente disposición como la más frecuentemente empleada (1).

1. *Alemanda*, de movimiento moderado, en compás de 4 o de 2 tiempos.
2. *Corranda*, de movimiento vivo, en compás de 3 tiempos.
3. *Zarabanda*, de movimiento lento a 3 tiempos.
4. *Giga*, de movimiento vivo a 3, 6, 9, 12 tiempos.

(1) Que anticipa los 4 tiempos de la Sonata moderna.

La Alemanda puede ser precedida, como anteriormente indicado, por un *Preludio,* llamado también *Preámbulo, Obertura* (1), *Tocata,* para los instrumentos a teclado, *Fantasía,* etc. Entre la Zarabanda y la Giga solíase intercalar otras piezas o tiempos llamados también *intermedios.* A causa de la variedad de su selección, cítanse, entre los principales: la *Gavota,* el *Minué,* la *Bourrée,* la *Loure,* el *Paspié,* la *Musette,* la *Pavana,* la *Furlana,* la *Siciliana,* etc., y a veces un Aria de carácter melódico aun no estrictamente bailable (*). Como final, a veces, agregábase la *Chacona* o el *Pasacalle* (ver pág. 190 y 218), o bien un *Tema con variaciones* (ver pág. 203). En razón del constante variar y del confundirse de la Suite con la Tocata y la Sonata, se introdujeron *Adagios, Alegros, Fugas;* en resumen, composiciones de todo género. Los Maestros franceses tenían particular predilección por el *Rondó,* que entró a ejercer marcada influencia sobre la forma de los muchos otros "tiempos" que integran la Suite.

Originariamente, algunas danzas se repetían, y para menguar la pesadez de la repetición, especialmente si el movimiento era lento, aún conservando el carácter fundamental del trozo, se adornaba la melodía, a fin de obtener la impresión de un movimiento más movido. Este fraccionamiento de valores, confiado primeramente a la habilidad y al gusto de los ejecutantes, fué luego prescripto por los compositores mismos (2), dando lugar a un género nuevo de tiempos llamados "Dobles", forma poco empleada en Italia.

Otro tipo de movimientos enlazados lo forman dos danzas del mismo género que se suceden y se alternan de manera que, después de la segunda retórnase a la primera; ej.: 1º *Minué* — 2º *Minué* — 1º *Minué;* y del mismo modo con el *Paspié,* a menudo con la *Gavota* y la *Musette,* con la *Bourrée,* etc.

En general, los tiempos de la Suite, están basados en la antigua forma de Sonata de tipo binario estudiado a pág. 159 ; esquema que se adapta, en modo especial, a los distintos caracteres de las diferentes piezas, los cuales por otra parte, a menudo, se elaboran y se ejecutan también por separado.

Teniendo en cuenta las mencionadas diversidades de costumbres y gustos de cada época, pueden hallarse los más interesantes ejemplos de *Suites* en las obras de Corelli, Couperin, Rameau, Zipoli, J. S. Bach, Händel, etc.

§ 111. El preludio. — Cuando lo hay, como en las *Suites inglesas* de Bach, (en cambio no lo tienen las *Suites francesas*), varía mucho en amplitud e importancia.

A veces, está integrado por un solo período, con carácter de auténtica introducción, o bien, como en las *Suites inglesas* de Bach en que adquiere amplitud y valores relevantes (3).

---

(1) De lo cual deriva que se llamara también Obertura aún a la entera Suite.

(2) Fué uno de los orígenes de las Variaciones.

(3) Sobre la forma del Preludio véase pág 198 y subsiguientes.

(*) Se ha adoptado la traducción a nuestro idioma de la terminología que refleja una acepción significativa, quedando en el idioma originario aquella otra específicamente característica. (N. del T.)

§ 112. La alemanda — Trátase de un trozo en compás de 2 o de 4 tiempos, de movimiento moderado, que comienza generalmente con una corchea o una semicorchea en el alzar del compás:

Ej. 228 A.Corelli. VIII. *Sonata.* Op. 5.



Ej. 229 J. F. Rameau. *Obras completas.* Vol. I. Pág. 20.

De carácter serio, constituye a menudo la pieza principal de la Suite. La forma corresponde a la Variedad IV. de tipo ternario estudiada a pág. 159 *En general las dos partes (que se repiten, cada una con el ritornelo :||)son, aproximadamente, de igual extensión con apenas una breve coda.*

§ 113. La corranda. — Se escribe en compás de 3 tiempos, comúnmente con una corchea en el alzar del compás, y es de movimiento rápido y de notas iguales (1):

Ej 230 D. Zipoli



(1) Hállanse ejemplos de Corrandas de movimiento menos rápido, tal vez más cercano al carácter de la Corranda bailable. Un ejemplo de este género se ha citado en la Parte III. a pág. 160 y 161

La forma es la misma Variedad IV. de tipo binario empleada también para la Alemanda con la segunda parte, a veces, ligeramente ampliada. El conocido ejemplo de Händel publicado por A. Longo a pág. 11 de las 12 Piezas para clave del mismo Händel en ed. G. Ricordi & C., Milán, presenta la Corranda en forma ternaria de canción $A - B - A'$. La primera parte va hasta el ritornelo; la II. parte, desde el ritornelo hasta el compás 4 de la pág. 13, donde comienza la III. parte, con la repetición de la I., que en lugar de modular a la Dominante, termina en el tono principal. Este ejemplo debe considerarse entre las licencias que, como anteriormente se ha dicho, tomábanse con frecuencia los antiguos Maestros.

Para la *Corranda en forma de Rondó* véase pág. 193.

§ 114. LA ZARABANDA. — Es de movimiento lento, en compás de 3 tiempos, comenzando con el dar del compás, a menudo con la siguiente fórmula rítmica: 3|4:

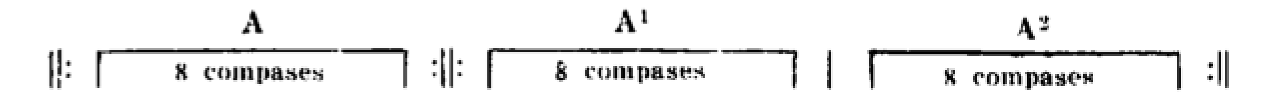
Por ejemplo

Ej. 231 A. Corelli



En la melodía, son raras las notas breves, en cambio abundan los trinos, grupetos, mordentes, y toda clase de adornos gratos a los antiguos Maestros, de especial modo a los clavecinistas.

La Zarabanda bailable no excedía de dos períodos de 8 compases cada uno, con ritornelo :‖; como en la VII. Sonata del op. 5 de Corelli. Siendo de carácter estilizado, la Zarabanda se extiende aún más, especialmente en la segunda parte, tanto, que con frecuencia preséntase con el esquema que es característico en Bach:



A veces, y más aún en los Maestros italianos (menos rigurosos éstos, que los alemanes en la observancia de la forma) el tercer período A^2, no es en realidad una reexposición del primer período A, sino tan sólo un nuevo período, más o menos independiente, que partiendo de un tono vecino vuelve al tono principal; del mismo modo como en la Zarabanda de Corelli, de la que se ha citado más arriba el período inicial. (El mismo procedimiento emplea Lulli, en una obra publicada en la colección *Les maitres du clavecin* de L. Köhler, Ed. Litolff) De esta manera la estructura de la Zarabanda corresponde a la forma ternaria estudiada a pág. 159

§ 115. **La Giga** — Es de movimiento rápido, de marcado ritmo ternario simple (3 tiempos) o compuesto (6, 9, 12 tiempos):

Ej. 232

A. Corelli



A veces también preséntase en 4|4 con subdivisiones en tresillos.

La Giga bailable componíase de dos repeticiones de 8 compases cada una; luego, estilizándose, extendióse hasta adquirir notables proporciones. Por ejemplo, en la IX. Suite de Händel, la Giga se compone de 143 compases. Sin embargo, el insistente ritmo ternario, aquí tan caracterís.ico, tórnase peligroso excediendo ciertos límites.

La forma es casi siempre la misma de la Alemanda y de la Corranda, es decir, la Variedad IV. de tipo ternario estudiada a pág. 159 ; con la segunda parte, a menudo bastante prolongada. En las obras posteriores, hállanse algunos ejemplos de Giga en forma de Sonata, de tipo ternario, con dos temas [1]; un ejemplo de este género es proporcionado por G. A. Matielli, (L. Köhler, *Les maîtres du clavecin*, a pág. 50). El trozo comienza en *Si* bemol Mayor con el primer tema:

Ej. 233



En el compás Nº 15, preséntase el II. tema en *Fa* Mayor:

Ej. 234



(1) Ver parte VI.

como así también en *Fa* Mayor termina la I. parte, en el ritornelo. Sigue el desarrollo temático, y en el compás Nº 47 (23 compases después del ritornelo) vuelven el primero y segundo temas, ambos en el tono principal (1).

§ 116. El doble. — Según se ha dicho anteriormente (pág. 178) el *doble* no es más que la repetición ornamentada de una pieza precedente, de la cual se fraccionan los valores de la melodía (2).

Sin embargo, a veces esta repetición asumía notable libertad. Por ejemplo:

J. S. Bach. II *Sonata*. (I. Partita) para violín sólo.





El uso del *Doble* quedaba librado al gusto de los autores. Mientras que entre los Maestros italianos estaba casi en desuso, se hallaba en boga, en cambio, entre los franceses (a los que posiblemente débeseles su origen) y aún entre los alemanes.

Por tanto, el empleo del *doble* está subordinado al criterio subjetivo del autor, que lo aplica a voluntad; por ejemplo, Bach no lo usa ni en las Suites francesas, como así tampoco en las inglesas. En cambio, en la II. Sonata (I. Partita) para violín solo, aplica el *doble* a todos los tiempos: *Alemanda - Doble, Corranda - Doble, Zarabanda - Doble, Tiempo de Bourrée - Doble.*

Algunas veces, se elaboran dos Dobles continuados, de modo que el segundo sea más rápido que el primero, en base a figuraciones de valores más breves:

J. F. Rameau. *Les niais de Sologne*.





(1) En la pág. 18 vol. IX. de las Obras para Organo de Bach (ed. Peters) puede verse un interesante ejemplo de Fuga con carácter neto de Giga.

(2) Estas piezas, cuyos adornos eran efectivas variaciones (de las que se hablará más adelante) eran improvisadas por los ejecutantes. Lulli, contribuyó decididamente a abolir esa práctica tradicional, y escribió él mismo los **dobles** que los instrumentistas debían tan sólo ejecutar.

1er. Doble

tr

etc.

2º Doble

tr

etc.

La forma de estos tiempos, es naturalmente la misma de aquellos de los cuales derivan. A veces, cuando dos trozos o tiempos se alternan, de manera que después del primero se repite el segundo, en la repetición el doble substituye al trozo original.

§ 117. La Gavota. — Es de movimiento moderado, a menudo, en 4|4 a la breve, comenzando, generalmente, con una blanca (a veces tan sólo con una negra) en el alzar del compás. Si el compás es a la breve, la fracción mínima de valor es una corchea; en cambio, para el compás de 4|4 es una semicorchea. Los motivos, en general, acentúan de especial modo el primer tiempo de compás.



Ej. 237





Ej. 238 A. Corelli: X. *Sonata,* op. 5.



La extensión de la Gavota puede limitarse a dos repeticiones de 4 compases cada una, como en el ejemplo citado de Corelli; pero con frecuencia alcanza dimensiones mayores. En todo caso, la forma complexiva de esta pieza (Variedad IV. de **pág. 159** de los períodos, de las frases, es de tipo binario, y termina en tiempo fuerte.

Comúnmente existen dos Gavotas consecutivas, y se indican: *Gavota I.* y *Gavota II.* Después de la II., se replica la I.; en ese caso, generalmente, cada uno de los trozos es más bien breve, y la II. en tono vecino de la I. de manera que resulte agradable la sucesión.

Para la *Gavota en forma de Rondó,* ver pág. **193** .

§ 118. La musette. — Es de carácter pastoral, imitando la cornamusa (del francés *musette*) escrita toda o en parte sobre una o dos notas tenidas a modo de "pedal"; en compás binario o ternario.

Tiene la misma forma de la Gavota, con la que a menudo se alterna, formando así el nexo: *Gavota - Musette - Gavota.*

B.A.9239

Es característico el conocido ejemplo de Bach:

Ej. 239



Para la *Musette en forma de Rondó*, ver pág. 193.

§ 119. Minué de tipo binario. — El Minué es de movimiento moderado, más bien lento, todo gracia ceremoniosa, en compás de 3|4. En la habitual forma binaria, el Minué rehuye las ornamentaciones usadas en la Zarabanda. Por ejemplo:

J. F. Rameau. *Castor et Pollux* (1).

Ej. 240



(1) Se trata de un Minué cantado.



Al Minué, le sigue un II. Minué (1), más tarde llamado *Trío*, después del cual (como en el caso de la Musette respecto a la Gavota) repítese el 1er. Minué. El citado a continuación, es el II. Minué a que se hace referencia:

Ej. 241



(1) Los Minués que no llevan Minué II. (o Trío) se elaboran con amplia libertad.



También aquí la forma del II. Minué es idéntica a la del I., conservando entre sí una armoniosa relación tonal. Con respecto a los dos Minués, se requiere cierta diferencia de carácter, de manera que el II., contraste en forma relativamente eficaz con el I.

Para el *Minué de tipo ternario* y sus derivados, véase la V. Parte.

Para el *Minué en forma de Rondó,* ver pág. 193.

§ 120. El Paspié. — Es un Minué de movimiento más movido. Para el *Paspié en forma de Rondó,* ver pág 193.

§ 121. La Loure. — De movimiento moderado, en compás de 3 o 6 tiempos, la *Loure* tiene este movimiento rítmico característico: en que *no* se acentúa la nota con punto en el dar del compás.

La forma es la misma de la Alemanda.

§ 122. La Bourrée. — Es de movimiento vivo, en compás de 4|4, comenzando con una negra en el alzar del compás, y caracterizándose por su ritmo a menudo sincopado:

La forma es la misma de la Gavota, con la cual a menudo se confunde, como en la II. Sonata (I. Partita) para violín solo de J. S. Bach. Como en la Gavota, así también la Bourrée presenta la I. y la II. alternadas. Ejemplo: la I. *Obertura* para orquesta del mismo Bach, (en el vol. 31, I. de la edición completa de sus obras).

§ 123. La Polonesa. — La Polonesa es de movimiento moderado en compás de 3|4. Comienza en el dar del compás, a menudo sobre el motivo

rítmico: 3/4 muy acentuado, para terminar en



J. S. Bach (del libro de Ana M. Bach).

Ej. 242 Principio de la 1a parte Final de la 1a parte





La forma es la misma de la Zarabanda. Para la *Polonesa en forma de Rondó*, ver pág. 193

§ 124. El aria. — Es de carácter netamente cantable, de movimiento lento, de compás binario o ternario, y admite trinos, mordentes y toda especie de adornos, con los que los Maestros de esa época sobrecargaban algunas composiciones de este género. La forma es la misma de la Alemanda.

Un bello y conocido ejemplo de *Aria* proporciónalo la III. *Obertura* de Bach.

A veces, el Aria perdía en carácter cantable, y convertíase en un trozo musical de movimiento moderado sin fisonomía definida, como en la IV. Suite francesa de Bach, y en la XIV. de Händel.

§ 125. La Siciliana. —Más bien de movimiento lento, en compás de 6|8 o bien de 12|8, la *Siciliana* es de carácter pastoral algo melancólico, generalmente diseñada sobre este motivo rítmico:

Ej. 243 J. B. Martini (1)



(1) A. Méreaux. Les clavecinistes. No 37.

La forma es la habitual binaria estudiada a pág. 159. A veces, se omiten los ritornelos, como lo hace Bach en la I. Sonata para violín solo.

§ 126. LA PAVANA. (Padovana). — Es de movimiento lento, más bien de carácter grave, en compás binario, como puede verse en el ejemplo siguiente:

Ej. 244 G. Pinel.

etc.

§ 127. LA FURLANA. (Friulana). — Es bastante vivaz de movimiento, y de carácter algo rústico, en compás de 6 tiempos. He aquí el comienzo de un ejemplo contenido en la I. *Obertura* para arcos de Bach. (Edición completa, vol. 31. I.):

Ej. 245





La forma es la misma de la Corranda, es decir, de tipo binario de la variedad IV., con la segunda parte algo más desarrollada.

§ 128. La Veneciana. — Tiene carácter de Barcarola, de Gondolera, es decir, un Andante en ritmo ternario casi como meciendo. He aquí un ejemplo de Rameau. Obras completas, Vol. I., pág. 14:

Ej. 246



El esquema de este ejemplo es, tal vez excepcionalmente, del tipo *A*— *B*— *A*¹ estudiado en la Parte III., pág. 171 y subsiguientes.

§ 129. Sobre el modelo de la forma binaria estudiado a pág. 159, característico de la Suite, existen muchas otras afines como la *Burlesca*, el *Scherzo* (1), el *Capricho*, el *Eco*, la *Badinerie*, etc.; cada una, del carácter de acuerdo a su título respectivo.

En algunas Suites, el Aria, o bien la Gavota, es seguida de *Variaciones*, como en la V. Suite de Händel, y en Rameau, Obras, vol. I. Estas variaciones son casi exclusivamente ornamentales, por tanto, afines a los *Dobles* tratados a pág. 182; de las variaciones se habla precisamente a pág. 203.

§ 130. El Pasacalle y la Chacona. — Son tan similares, de confundirse la una con la otra. Ambas piezas están integradas por un período, en movimiento grave, a menudo en compás de 3|4; período que sirve de tema a una serie de variaciones, por lo general, sobre un "bajo obstinado", siempre en el mismo tono (2). Para las variaciones, ver pág. 203.

(1) El Scherzo de antiguo modelo, del cual se trata aquí, no es necesariamente en compás de 3 tiempos, ni consta de II. Scherzo o Trío.

(2) Los Maestros franceses a veces distinguían las diferentes variaciones, indicándolas como **estrofas**, con el nombre de **cuplés**.

Son ampliamente conocidos los dos ejemplos que ofrece Bach: la célebre Chacona con que concluye la IV Sonata (II. Partita) para violín solo, y el famoso Pasacalle escrito originariamente para Clave a dos teclados y pedal, publicado en el vol. I. de las Obras para Organo. (Ed. Peters.) Dos obras maestras. Otro ejemplo más antiguo y de menores proporciones, pero de singular belleza, es el Pasacalle de Frescobaldi que aparece en la pág. 10 de la citada colección *Early italian piano music* de M. Esposito (Boston, O. Ditson Co.).

Corrientemente, la Chacona y el Pasacalle estaban al final de la Suite o de la Sonata. De la *Chacona* y del *Pasacalle en forma de Rondó*, se habla en la pág. 193

§ 131. El Rondó. — El Rondó (del francés *Rondeau*) es una composición de carácter ligero, de movimiento más bien rápido, de origen francés, y predilecta en la construcción de la Suite, precisamente por los Maestros de Francia. Nacido del canto, y muy probablemente de la danza en círculo (*ronde* significa ronda), el Rondó es una serie de *estrofas* (cuplés) que se alternan con un *estribillo* (refrain).

La parte, el período principal del Rondó es naturalmente el estribillo, que se reexpone varias veces, siempre en el mismo tono. Su forma debe ser bien cerrada, generalmente de tipo $a - b - a^1$, (ver págs. 66-76) y ocupa habitualmente 8 compases, que en algunos casos se repiten cuando se presentan por primera vez al comienzo del trozo. Las *estrofas*, o sean los períodos secundarios, son diferentes entre sí, relativamente independientes del estribillo, y, según el plan tonal de pág.167, preséntanse en tonos diferentes.

El análisis de algún ejemplo, en este caso el siguiente Rondó de Rameau, es la eficaz explicación práctica de lo anteriormente tratado:

J. F. Rameau. *La joyeuse.*

El trozo comienza con el estribillo en *Re Mayor*:



Sigue el 1er. cuplé que modula de *Re* Mayor a *La* Mayor:



A la reexposición del *estribillo*, síguele el 2º *cuplé* en *si* menor que modula a *Re* Mayor.



Tono en que se presenta nuevamente el *estribillo* para así cerrar el trozo, el cual queda integrado de acuerdo al esquema siguiente:



§ 132. CORRANDA. GAVOTA, MUSSETTE, MINUÉ, PASPIÉ, ARIA, POLONESA, GIGA, CHACONA, PASACALLE; EN FORMA DE RONDÓ. — La forma de Rondó, predilecta por excelencia entre los compositores de la época, incidió en manera tal, que elaboraron toda clase de obras de género instrumental, aunque conservando su propio carácter sobre dicha forma, es decir, en base a *estribillos* alternados con un cuplé, y a menudo, aún sin advertencia alguna en sus títulos.

Por ejemplo, la célebre Gavota de G. B. Martini, es una *Gavota en forma de Rondó.* Comienza con el *estribillo* en *Fa* Mayor:





al que sigue el I cuplé que modula de *fa* menor a *do* menor:

Ej. 251



y después de la reexposición del *estribillo*, aparece el II. cuplé en *re* menor:

Ej. 252



A continuación de la segunda reexposición del *estribillo*, aparece el III. cuplé modulando de *Fa* Mayor a *Do* Mayor:

Ej. 253



al que sigue la tercera reexposición del *estribillo* siempre en *Fa* Mayor, seguido a su vez por el IV. cuplé que modula de *Do* Mayor a *la* menor:

Ej. 254





Una IV. reexposición del *estribillo* es seguida por un V. cuplé modulante de *sol* menor a *Fa* Mayor y a *Si* bemol Mayor:

Ej. 255

V. Cuplé





Con la quinta reexposición del *estribillo* termina la Gavota compuesta sobre el siguiente esquema:

1. —		*estribillo*	**Fa** Mayor.
2. —	1er. cuplé		**fa** menor — *do* menor
3. —	I. repetición del	*estribillo*	**Fa** Mayor.
4. —	2º cuplé		**re** menor.
5. —	II. repetición del	*estribillo*	**Fa** Mayor.
6. —	3er. cuplé		**Fa** Mayor — *do* menor.
7. —	III. repetición del	*estribillo*	*Fa* Mayor.
8. —	4º cuplé		*Do* Mayor — *la* menor.
9. —	IV. repetición del	*estribillo*	*Fa* Mayor.
10. —	5º cuplé		*sol* menor — *Si* bemol Mayor
11. —	V. repetición del	*estribillo*	*Fa* Mayor.

El presente plan, ofrece una forma de una regularidad singular: por la disposición lógica de los períodos por la medida precisa de su extensión (todos exac-

tamente de 8 compases), y por el giro de las tonalidades. Todo lo cual no ha impedido al Padre Martini escribir una Gavota de carácter y personalidad poco comunes; más aún, ha contribuído a la elaboración, de manera variada y orgánica a la vez de una Gavota de 88 compases de movimiento más bien lento.

En forma análoga, fueron compuestos, según se ha indicado, numerosos trozos, dejando el número de los cuplés y de las reexposiciones del estribillo a la voluntad de los autores, y de acuerdo al carácter y a la vitalidad de dichas composiciones.

Así (aunque muy libremente) está compuesta la Corranda de la *Sonata en Fa* para piano, también del Padre Martini, publicada en la citada colección de *Les clavecinistes* de A. Méraux.

Del mismo Maestro existe un ejemplo de *Aria en forma de Rondó* tomado de la *Sonata* en *do* menor, de la mencionada colección de M. Esposito.

Para la *Mussette en forma de Rondó* puede acudirse al ejemplo de Rameau publicado en el volumen I. de las obras editadas por Saint-Säens, como así también en la citada colección *Les Maîtres du Clavecin* de Köhler (Litolff). En ambas colecciones, también puede verse la *Giga en forma de Rondó* del mismo Maestro, con el siguiente tema:

Ej. 256



Con el mismo objeto, puede consultarse una *Polonesa en forma de Rondó* en la *Sonata* para piano nº 10 (K. 284), de Mozart.

En el *Cuarteto* nº 6 de Boccherini revisado por E. Polo (Ed. G. Ricordi & C., Milán), existe un *Minué en forma de Rondó;* otro encuéntrase en la *Sinfonía* del volumen 31 de la gran edición de Bach (indicado como Minué con dos Tríos y sus respectivas reexposiciones); y otro, de menores proporciones en el primer volumen ya citado, de las obras de Rameau.

Un *paspié en forma de Rondó* puede verse en la V. Suite inglesa de Bach, indicado como Paspié I. y II. con sus reexposiciones respectivas.

También el *Pasacalle* y la *Chacona* se escribían *en forma de Rondó,* como en los ejemplos de Couperin nº 1 y 5, respectivamente, de los *Clavecinistes;* alternando una variación (que sirve de cuplé) con la reexposición del tema inicial (que hace de *estribillo).* Respecto a esta forma ver pág. 190.

Para el ***Minué de tipo ternario,*** el ***Scherzo moderno,*** la ***Marcha en forma de Rondó,*** consultar la V. Parte de este Tratado.

Nótese la auténtica *forma de Rondó* en todas aquellas fundadas en la reexposición de un tema o de un período, es decir que tienen por base el esquema *a— b— a*[1].

§ 133. La Suite moderna, para orquesta y para instrumentos solistas. — La elección de los instrumentos para los que se escribe una composición, ejerce notable influencia sobre su propio contenido musical. De modo que, cuando la Suite se escribe para orquesta, aún para arcos solos, adquiere una importancia y una proporción, que también se reflejan en la estructura de los tiempos. Ejemplos convincentes, en tal sentido, ofrecen, las *Oberturas* de Bach, volumen 31, de la gran edición. No solamente se nota en ellas una mayor densidad de contenido, una mayor variedad de medios técnicos empleados; sino que, p. ej. el *Preludio* adquiere una importancia aún mayor de la ya considerable poseída en las *Suites inglesas* y en las *Partitas;* importancia que tal vez alcanza el grado máximo, hasta casi llegar a la desproporción, en la IV. *Obertura.*

Por otra parte, limítase el número de los trozos o tiempos. En resumen, puede decirse que la Suite para orquesta es, en el arte clásico, tan sólo una forma de transición hacia la Sinfonía moderna.

En el arte moderno, abandonada la forma binaria, característica de la estructura de los tiempos, la Suite (a veces también para uno o pocos instrumentos), se transformó en una serie de piezas elegidas, coordinadas con variedad y compuestas con mayor libertad de forma que en la *Sonata* y en la *Sinfonía,* con las cuales la Suite observa bastante similitud. Tal vez, por ello precisamente, y a causa de que tal semejanza no está acompañada de propiedades y ventajas especiales, la Suite es de escasa consistencia, y practicada, en la actualidad, en forma limitada.

EL PRELUDIO Y SUS AFINES

§ 134. Del Preludio y composiciones afines en general. — La denominación de *Preludio* aparece en gran número de composiciones aún diferentes de forma y contenido musical, desde las breves y sencillas, y aún informes y vagas fantasías que improvisa (*preludia*) el ejecutante (especialmente el organista) en su instrumento, mientras prepara la pieza o trozo principal; hasta los amplios y bien estructurados trozos sinfónicos, que también anteceden y preparan el comienzo de un acto en la ópera y participan de la Obertura o del Poema Sinfónico.
El Preludio, como lo expresa su título, habría de ser una introducción, una preparación a alguna otra cosa; factor éste, que concierne más al carácter estético de la obra que a la forma. Empero, existen preludios concebidos como piezas independientes, desposeídas de todo carácter de introducción o preparación.

En razón del concepto lato del preludio, es natural que éste no esté ligado a una forma propia; pues ésta depende de la extensión, del carácter, y de la finalidad del preludio mismo.

§ 135. Preludio con un tema solo. — En los de tipo breve (los hay muy breves) la forma es la de un período musical simple, doble o triple, a veces con una breve coda. Véanse como ejemplos los Nos. 2, 4, 7 y 20 de los 24 *Preludios* para piano de Chopin. Con frecuencia, se adopta una fórmula que sirve de esquema a todo el trozo, dejando a la armonía, especialmente a la modulación, (en base a lo indicado a pág.159) la misión de regular la trama, la estructura del preludio. De esta manera se elaboran también formas de más amplias proporciones, construídas con tanto mayor libertad tonal, cuanto más breve es la fórmula típica de la figuración básica. Entre los ejemplos más importantes y conocidos, cítanse los preludios 1, 5 y 8 entre los 24 de Chopin, y los números 1, 2, 5, 6 y 22 de la primera parte del *Clave bien temperado* de Bach.

En el estilo de contrapunto clásico, son comunes los preludios *fugados*. Un ejemplo tomado del *Clave*: el número 19 de la primera parte, es un fugado con tres temas.

El preludio con un solo tema, a menudo se elabora en las variedades 1, 2, 3 (1) y 4 del tipo binario estudiadas a pág.155 y subsiguientes, y con el primer tipo ternario A — A^1 — A^2 estudiado a pág.169,al que podrá recurrirse como también para los ejemplos más arriba citados.

Algunas veces se emplea una forma de 4 períodos: A — A^1 — A^2 — A^3. Para el uso posible de este tipo, es necesario que los dos períodos intermedios A^1 y A^2, estén en tonalidad diferente a la principal, de A y A^3, respectivamente; así:

A	A¹	A²	A³
Tono principal	I. Tono vecino	II. Tono vecino	Retorno del Tono principal

Dos ejemplos análogos encuéntranse en los preludios 11 y 13 de la segunda parte del *Clave*, que se analizan a continuación:

	A	A¹	A²	A³
Preludio XI.	Compases 1-16	Comp. 16-32	Comp. 33-56	Comp. 57 h. el fin
Preludio XIII.	„ 1-16	„ 17-41	„ 42-56	„ 57 „ „
	Tono principal	Dominante	Relat. menor	Retorno del Tono principa

El preludio nº 18 de la misma segunda parte del *Clave* tiene la misma forma, terminando con amplia coda:

A: compases 1 — 16, A¹: 17 — 33, A²: 34 — 49, A³: 50 — 63, coda.

Para estos tipos de preludios conviene recordar cuanto se ha dicho a pág. 162 de la estructura interna de los períodos musicales, es decir: evitar, también aquí, la forma a — b — a^1.

Ajustándose a estas formas, también se compone el así llamado *Ripieno*, pieza típicamente italiana, es decir, un preludio para órgano, que se ejecuta en el registro llamado precisamente (en italiano) "ripieno" (los órganos modernos tienen más de uno), que produce el sonido más característico de plenitud y de solemnidad arcaica y austera del instrumento.

§ 136. Preludio con dos o más temas. — Cuando el preludio posee cierta extensión, generalmente está elaborado sobre dos y aun más temas, dispuestos de acuerdo a los tipos binarios y ternarios estudiados a pág. 156 y subsiguientes.

En los preludios de menores proporciones, son frecuentes los de tipo A — B — A^1, como así también otros de formas más variadas y complejas, como el Rondó y su afines (ver pág.191 y Partes V. y VI. del presente Tratado), la Sonata (ver Parte VI.), etc. El ejemplo de Bach estudiado más adelante (Parte V.) referente a las formas afines al Rondó (el Preludio a 5 partes en *Mi b* del volumen 3º de las Obras para Organo en ed. Peters, con 3 temas y 9 partes o estrofas

(1) En este caso, el preludio se confunde con la antigua Sonata de tipo binario.

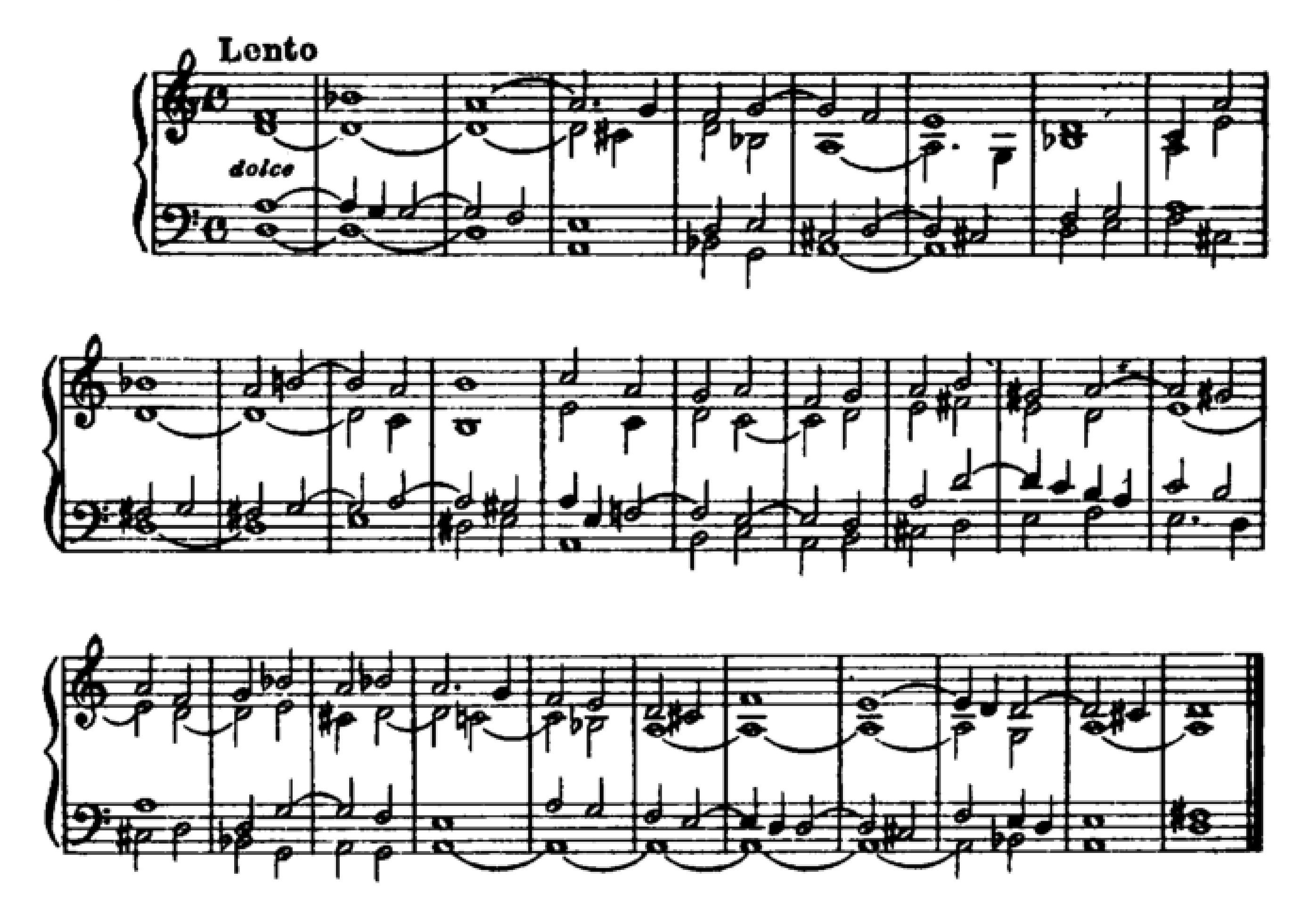
musicales) es precisamente un preludio de amplias dimensiones: un *Preludio en forma de Rondó.*

§ 137. La Romanza sin palabras. — Es un preludio de carácter variado, a menudo cantable, generalmente compuesto de un solo tema sobre las formas binarias y ternarias, ya consideradas en el preludio, y a veces en forma de Sonata. La célebre colección de Mendelssohn es un ejemplo del género y de su gran variedad de carácter y de forma

§ 138. La Tocata. — Se confunde de tal modo con el Preludio que, no solamente empléanse ambos indistintamente como introducción a la Fuga, sino que también, en razón de ejemplos conocidos una misma composisión ha recibido las dos denominaciones. Empero, la expresión *Tocata* refiérese únicamente a *instrumentos de teclado* como el piano y el órgano.

También la Tocata varía desde las breves y lentas composiciones, como ésta para órgano de Frescobaldi:

Ej. 257 G. Frescobaldi. *Toccata di I. Tono*



que podría llamarse una deliciosa divagación musical, hasta la Tocata de Clementi publicada por M. Esposito en la colección *Early italian piano music* (Boston, O. Ditson Co.), y a la de Schumann, ambas en forma de Sonata, y a la monumental de Bach, que precede la Fuga en *Fa* Mayor del volumen 2º de las Obras para Organo.

A fin de tener un concepto definido de cuán cierto y variable fuese el carácter musical de la Tocata, aún en el siglo XVIII, pueden consultarse las 6 Tocatas para clave de F. Durante, reeditadas por G. Pannain en edición G. Ricordi & C., Milán,

La Tocata puede también constar de varios tiempos o partes de carácter diverso, ya sean de giro movido tratadas a base de virtuosismo, como de movimiento lento y expresión suave y a la vez apasionada. Así, p. ej., la II. Tocata de A Scarlatti es en 4 tiempos: *Adagio, Allegro Grave* (Aria) y *Vivace*. Aquellas para clave de Bach, tienen también varios movimientos y todas terminan con una Fuga. Compuesta así la Tocata, sobre este esquema, se confunde con la Suite y con la Sonata (1).

§ 139. El Preludio y la Fuga. — Con frecuencia el Preludio (o la Tocata) preceden a la Fuga, sirviéndole de preparación. Si bien, en tal caso, el objeto del preludio está claramente definido, el carácter y la forma, en cambio, difieren en mucho. Las dos variedades más definidas son: 1º carácter de vaga, incierta preparación, que va concretándose a medida que el preludio llega a su término, preparando la Fuga; 2º el carácter de definida y sólida construcción, en más o menos abierto contraste con la Fuga. Para el tipo 1º, cítase como modelo el preludio nº 8, y para el 2º, los preludios Nos. 6 y 9 del segundo volumen, y el nº 1 del tercer volumen de las Obras para Organo de Bach. (Ed. Peters). En todos los casos, el preludio y la fuga se escriben en el mismo tono, salvo que la fuga sea decididamente tonal y vaya precedida por un preludio concebido a base de modulaciones. Algunas veces el preludio no concluye, pero queda detenido en la Dominante a fin de preparar con más eficacia la entrada de la Fuga.

§ 140. Preludio sinfónico. — Es una expresión de significado muy vago. En todo caso, es una obra para orquesta, por tanto, de amplias proporciones. La forma, a veces es una de las ya conocidas de tipo binario o ternario, otras la de la *Obertura* (ver Parte VI.) y otros, también la de *Poema Sinfónico* (ver Parte VI.). De todas maneras, el título de preludio expresa la intención del autor de que la pieza no debe tener carácter de afirmación definitiva, sino más bien de colorido, de introducción a alguna acción trágica, cómica, etc.

§ 141. — El Estudio y el Capricho. Son éstas también composiciones afines al *Preludio* y a la *Tocata*, con los cuales a menudo se confunden a causa de su similitud. El Capricho, a veces también en estilo fugado, antiguamente tratábase a menudo con carácter técnico, casi didáctico, confundiéndose con el preludio fun-

(1) Véase lo dicho respecto a la Suite a pág. 177.

dado sobre un insistente diseño de figuraciones; fisonomía ésta, actualmente más peculiar del *Estudio.* A veces el Capricho no es otra cosa sino una Fantasía. El carácter y el contenido musical de estas piezas y sus dimensiones, varían según las épocas y los autores. Excelentes modelos de Estudios hállanse en el "Gradus ad Parnassum" de Clementi, en los 100 Estudios para piano de Cramer, en los de Chopin y en muchos otros. A pág. 177, ya se ha visto cómo el *Capricho* en el siglo XVIII, se componía también de varios tiempos, confundiéndose con la *Suite,* con la *Sonata,* con la *Tocata,* etc.

VARIACIONES

§ 142. De las Variaciones en general. — Sobre la base de un tema, es decir, de una composición breve, clara y concisa, se pueden elaborar nuevos organismos, nuevas formas: utilizando, transformando, variando todos los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de dicho tema, de manera tal, que desde sus lineamentos generales hasta sus mínimos particulares, todo cuanto existe de significativo, de vital, todo se utiliza y se convierte en material temático para nuevas tramas, para nuevas variaciones (1).

El *tema* es siempre de movimiento más bien lento, de figuraciones poco fraccionadas, y, generalmente, formado por un período de estructura inteligible que se repite con el ritornelo.

La variación puede ser: I. por *ornamentación;* II. por *elaboración;* III. por *amplificación* del tema (2).

§ 143. — I. Se obtiene la *ornamentación,* cuando elementos complementarios, adornos, fraccionamientos melódicos y rítmicos. contribuyen a aumentar o

(1) Las variaciones son uno de los más antiguos procedimientos musicales. Con toda probabilidad, el acompañamiento instrumental de los antiguos griegos consistía en una primitiva variación del canto. En el arte cristiano de los primeros siglos, con frecuencia, las melodías litúrgicas no eran otra cosa sino variaciones sobre la salmodia, que, de acuerdo a la solemnidad del rito, pasa a través de las varias graduaciones ornamentales, por tanto, de variaciones, desde las más simples fórmulas silábicas hasta los Tractos, los Graduales, y en general, los Responsorios. Por ejemplo, actualmente empléanse aproximadamente unos 70 Tractos, elaborados solamente sobre dos tonos de salmo, el del II. y el del VIII. modo. Al margen de la salmodia, he aquí un ejemplo: el Kyrie pascual, de la I. Misa del Kyrial vaticano, ha servido de base a otro Kyrie, una variación de aquel, que se encuentra ya en los códices del siglo X; por consiguiente, compuesto seguramente mucho antes de esa época.

Kyrie de la Misa I. Kyrial vaticano

Kyrie VI. en Kyrial vaticano



El arte de "frangere voces" del siglo XIII. consistía en adornar las melodías lentas con figuraciones de valores breves. El motete de los siglos XIII y XIV era una sucesión de variaciones polifónicas sobre un canto dado, que se repetía en todo el curso del trozo. Más tarde, el Doble, el Capricho, la Canzona, el Pasacalle, la Chacona (como ya indicado) no eran más que una sucesión de variaciones.

(2) Esta clasificación ha sido tomada del Cours de composition musicale de V. d'Indy

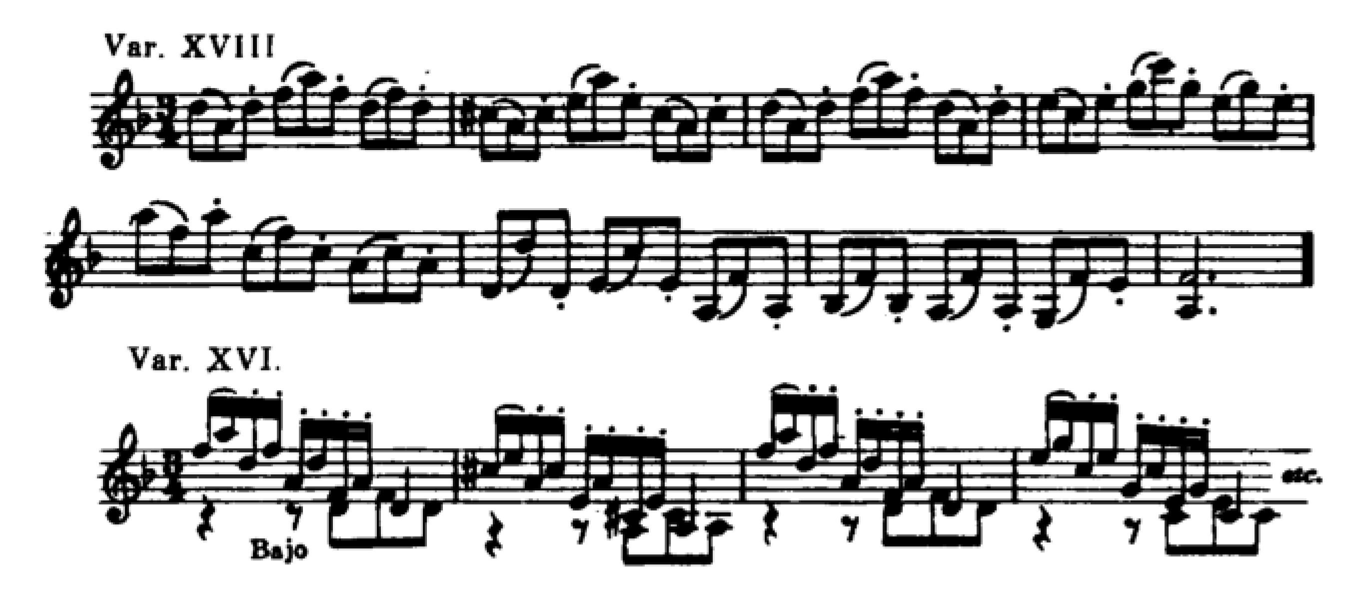
a modificar el valor estético del tema, aún conservando casi intacta la esencia melódica, armónica y formal. A este género de variaciones pertenece el *Doble*, sobre el cual se ha tratado a pág.182 al referirse a la Suite.

En esta especie de variaciones, se distinguen dos variedades:

a) Cuando la ornamentación melódica y rítmica se elabora sobre la base de una fórmula que se repite deliberada y constantemente. He aquí algunos ejemplos extraídos de la conocida *Sonata XII* para violín y bajo o clave de Corelli (op. V.) llamada "La Follia di Spagna", elaborada sobre un tema (La Follia) con variaciones:

La Follia.





En este ejemplo, cada variación tiene su fórmula propia, que adorna todo el tema, o cada uno de sus períodos (como en la variación VII.).

De trama y carácter análogo es el Minué variado en *La* Mayor de Tartini (Ed. Schmidl y Cía., Trieste; revisado por M. Zanon).

b) Cuando en la aplicación de las fórmulas y de las tramas prevalece la voluntad, el buen gusto del compositor. He aquí un hermoso ejemplo. Agrégase la simple melodía coral, no para ser ejecutada, sino para que de la confrontación resulte más evidente la transformación operada, en un canto nuevo y mayormente variado y expresivo. Este trozo debe ejecutarse con gran lentitud y expresión (1).

(1) Es notorio que Bach, en el tratamiento de las melodías corales, traducía musicalmente el significado del texto. Es cierto que una misma melodía puede aplicarse a veces a otros textos, aún de significado sensiblemente distinto; pero en Bach es siempre evidente, la referencia de su comentario musical con respecto a las palabras del texto, pues indica con el comienzo del mismo texto sus corales figurados. Para mayores referencias al respecto ver A. Pirro, **L'esthétique de J. S. Bach.** (Ed. Fischbacher, París). y A. Schweitzer, **J. S. Bach, le musicien poète.** (Ed. Breitkopf y Härtel). Aquí se trata de una paráfrasis del salmo 140 "Domine clamavi ad te". La expresión general del trozo es tan elevada, que parecería una plegaria íntima. Este mismo coral ha sido tratad de manera algo diferente por el mismo Maestro en las postrimerías de su vida, dictando, ya ciego, casi moribundo, una nueva y última profesión de fe en Dios. Ella se encuentra en la ed. Peters, volumen VII., a pág. 74. He aquí el texto traducido:

1. Cuando la necesidad nos aflige,
sin saber donde acudir,
y sin que ni ayuda ni consejo
podamos tarde o temprano obtener:

2. Es sólo nuestro consuelo
que unidos todos
te invoquemos, oh Dios fiel,
para librarnos de la pena y de la aflicción.

Ej. 259

Wenn wir in höchsten Nöthen sein''. J. S. Bach. Obras para Organo. (Edición Peters, volumen V.).





Las dos variedades por ornamentación. permiten conservar e identificar el esquema del tema, *siempre que permanezcan inalteradas las notas principales,* vale decir, aquellas correspondientes a los momentos rítmicos preponderantes, y a las cadencias. Precisamente, porque no se altera la naturaleza del tema, aún a través de los adornos, consérvase asimismo la forma.

§ 144. — II. En la *elaboración*, la trama melódica permanece inalterada. o por lo menos identificable a través de las eventuales ornamentaciones; pero en torno suyo todo puede mutar: ritmo. armonía. melodía. en las demás partes. O bien, la trama melódica se modifica hasta cierto punto, pero en tal caso, su armonización original permanece reconocible.

He a continuación un fragmento en el cual la variación está elaborada sobre una armonización diferente de la del tema, y la melodía respectiva, transportada del agudo al bajo:

Ej. 260 J. Brahms. *Variaciones sobre un tema de R. Schumann.*



En cambio, en la siguiente III. variación, al mismo tema siempre inalterado, se le ha agregado una breve fórmula, que se repite casi como un germen de motivo secundario:

Ej. 261



Pertenecen a esta categoría de variaciones, los corales figurados y los trozos litúrgicos sobre un canto firme, a los que ya se ha referido a pág. 109 y subsiguientes, entre los cuales es necesario incluir las numerosas composiciones sobre coral, en las Cantatas y Pasiones de Bach y otros maestros, las Fugas sobre coral, en general, etc. Asimismo, el así llamado *bajo obstinado,* es decir una frase melódica, subordinada, con frecuencia, a una determinada armonización que se repite continuamente en la parte más grave, da lugar a variaciones por elaboración

Un ejemplo interesante proporciona el Aria "Piangete occhi dolenti" del "Egisto" de Cavalli (1602-1676) (1), que comienza:

Ej. 262



y continúa repitiéndose siempre en el bajo la misma frase de 4 compases, tan coincidentemente similar a la que un siglo después empleara, de la misma manera, Bach para su magnífico *Crucifixus* de la Misa en *si* menor:

Ej. 263



y a la frase que el mismo Cavalli usaba con idéntico procedimiento en el aria "Misero, così va" del "Eliogábalo" (1): tan sólo que aquí, la frase "obstinada" pasa alternadamente desde el tono principal (*la* menor) al relativo (*Do* Mayor) con ventaja para la variedad.

Ventaja más sensible aún en el aria "Vieni omai", de Cesti (?) (2), en la que, cosa extraño, aproximadamente la misma frase descendente en modo menor:

Ej. 264



además de pasar de un tono y de un modo a otro, respectivamente, alterna con otras frases, también "obstinadas". Muy interesante es el aria "Non so come l'alma mía" de Augustini (1650) (?) (2), en la que siendo el tono del trozo *sol* menor, el natu-

(1) M. Zanon. Tesori musicali italiani. C. Schmidt y Cía., Trieste.
(2) M. Zanon. Raccolta (manuscrita) d'arie antiche

ral giro tonal: tono principal — relativo Mayor — dominante — retorno al tono principal, en cuyos tonos y modos transpórtase sucesivamente la frase "obstinada", origina una forma tan buena, que el retorno al tono de *sol* menor resulta agradable, evitando así uno de los más serios inconvenientes del bajo obstinado: la insistencia en el tono principal.

Un interesante ejemplo instrumental, en que el artificio del bajo obstinado con su irreductible insistencia confiere carácter a todo el trozo, es el coral figurado sobre *In dir ist Freude* (En tí está la alegría) de Bach (1) (V. volumen de los Obras para Organo) (2). Es un trozo de vigorosa consistencia, a ejecutarse fuerte y con el entero juego del órgano, de movimiento no muy movido, con dureza casi. El bajo obstínase a preponderar continuamente con esta frase:



Asimismo, en el Pasacalle, la mayor parte de las variaciones que lo integran, son por elaboración. Véase, por ejemplo, el Pasacalle para órgano de dos teclados y pedal, de Bach (1er. volumen de las Obras para Organo). Sobre esta composición se tratará más adelante (pág. 218).

Los ejemplos de variaciones por elaboración, presentados hasta ahora, son en su mayoría de carácter contrapuntístico y severo; mas, el contrapunto ha tenido actuación privilegiada en todo sentido, de acuerdo a las épocas y a los diferentes estilos. En el arte moderno, su misión no ha menguado. Superponer varias melodías simultáneamente, es un procedimiento factible y fecundo, compatible libremente en todo estilo. Desde este punto de vista, además de aconsejarse el estudio de las obras de este género legadas por Mozart, Haydn, Beethoven, etc., reprodúcese también un interesante ejemplo, ya citado oportunamente, de d'Indy en su *Cours de composition musicale* (libro II., parte 1a.), ejemplo extraído de los *Estudios sinfónicos en forma de variaciones* de Schumann, op. 13.

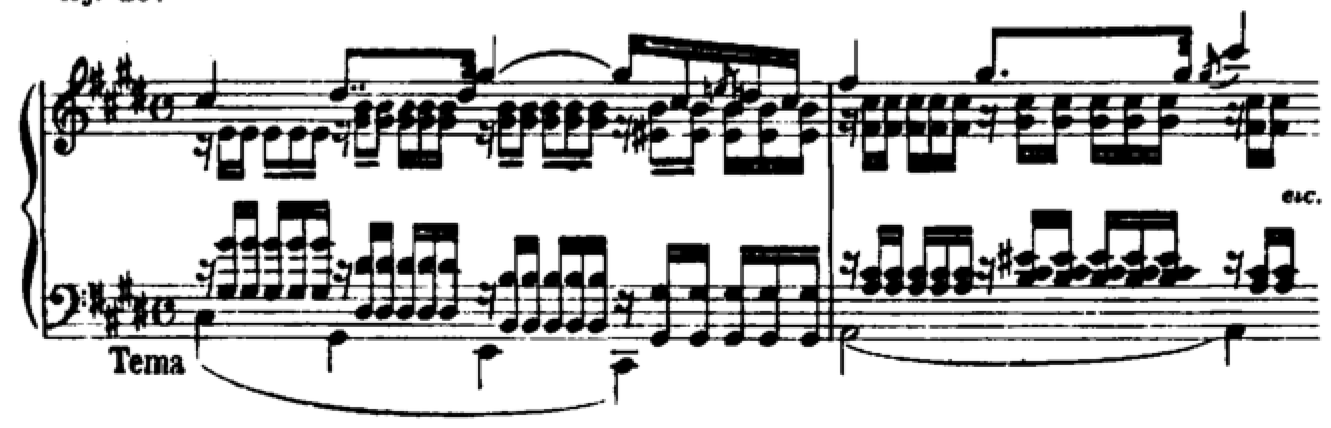


(1) Señálase como detalle curioso, que la melodía de este coral es una adaptación de una Gallarda de G. G. Gastoldi.

(2) Los volúmenes V, VI y VII, de las Obras para Organo de Bach (Ed. Peters), que contienen los corales figurados, constituyen una fuente inagotable de poesía y de maestría técnica.

Sobre este primer inciso del tema, colocado en el bajo, Schumann ha contrapunteado de manera feliz así:

Ej. 267



Vale decir, que ha empleado el procedimiento usado innumerables veces por Bach, y que a su vez debería emplearse por todo músico que se precie de serlo: Schumann ha contrapunteado sobre el "canto dado" otra melodía, una auténtica melodía (no tan sólo notas correctamente dispuestas), elementos vivos, expresivos. En otros términos, se ha servido del contrapunto como medio para componer música, y no como una finalidad.

Se ha dicho más arriba, que en el procedimiento por elaboración, la trama melódica del tema (hasta ahora siempre presente en los ejemplos considerados) puede estar ausente, *siempre que quede como base la armonización original.* A veces, la ausencia del tema no es absoluta: encuéntranse por todas partes vestigios más o menos reconocibles, como en el fragmento citado en el ejemplo 260 en relación con el siguiente:

Ej. 268



Otras veces, desaparece por completo la trama melódica, y entonces toda la tarea queda confiada a la armonía. En estos casos, o la armonía es elaborada de manera de poder por sí sola tener despierto el sentido musical; o bien, es adornada con figuraciones, es decir, con fórmulas melódicas secundarias (aún completamente independientes del tema), que renuevan el interés musical.

También en este género de elaboración, como en el ornamental ya estudiado. puesto que uno de los elementos, sea la melodía como la armonía, es común con el tema, las variaciones se consideran, en sentido amplio, repeticiones del tema mismo conservando de éste la forma.

§ 145. III. La *amplificación* tiene lugar: a) cuando el tema, aún conservando más o menos identificables algunos de sus rasgos exteriores, sea en el giro melódico, en el ritmo o en la armonización, es profundamente, íntimamente transformado, transfigurado en su contenido musical y expresivo; o bien, b) cuando se convierte en fuente de motivos rítmicos, melódicos, armónicos, para variaciones relativamente independientes en la conducta general, en la fuerza expresiva o en las dimensiones.

En las *Partitas* (1) *diversas sobre* "O Gott, o frommer Gott", (¡Oh Dios, oh mi Dios, piadoso!) de Bach (V. volumen de las Obras para Organo), se ha variado la melodía coral que comienza así:

Ej. 269



He aquí, a continuación, cómo se transforma esta simple frase melódica en la VIII. Partita·

Coral (2).

Ej. 270





(1) Las variaciones antiguamente se llamaban también Partitas.

(2) Se ha agregado el coral también aquí tan sólo para mejor relevar la confrontación.

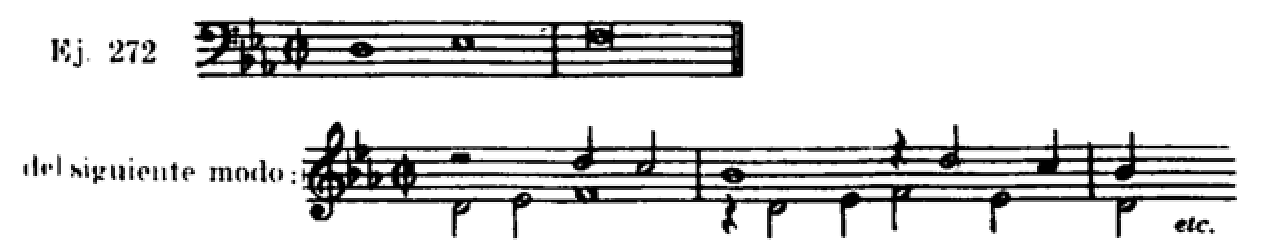
Este mismo giro descendente, algo modificado, vuelve a presentarse hacia el final:

Ej. 271



La transformación, el adorno, no podrían ser mayores ni más profundos. Entre las demás Partitas y Corales figurados y variaciones, dignos de ser estudiados y apreciados, en este sentido, señálase la deliciosa Partita II, sobre "Christ, der du bist der helle Tag" (Cristo, que eres el luminoso día) del mismo Maestro (vol. V. de las Obras para Organo), quien ha dejado admirables ejemplos de amplificaciones elaboradas tomando el tema como fuente de motivos para la construcción de amplias, magníficas formas musicales.

Entre muchos, cítase a continuación un ejemplo: el coral figurado a 5 partes sobre el *Kyrie fons bonitatis* gregoriano, melodía que entró en los corales católicos, primeramente, y luego en los luteranos, y cuya III. Parte, con las palabras "Kyrie, Gott Heiliger Geist", (Dios, Espíritu Santo) se encuentra en el VII. volumen de las Obras para Organo. Bach comienza a desarrollar el primer fragmento del coral



es decir, tomándolo en seguida por movimiento contrario y en dos posiciones rítmicas

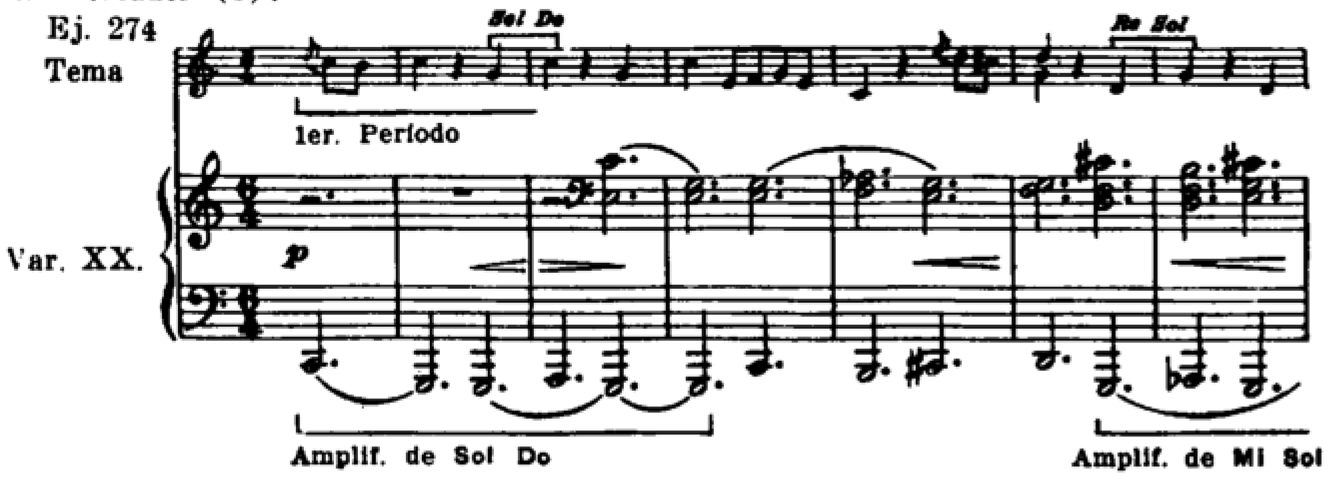
diferentes. Prosiguiendo con el mismo ejemplo, se comprueba la inagotable fecundidad y potencia que emana admirablemente de esta célula musical. Al estudiarse esta auténtica obra maestra, se destaca la elevada interpretación poética del coral gregoriano tanto como la perfección técnica de su elaboración.

§ 146. — Otra obra que se estudiará provechosamente a continuación, y esta vez pertenece a Beethoven: las *33 Variaciones* para piano *sobre un vals de Diabelli*, op. 121. Resultará de utilidad, analizar y reconocer las diversas especies de estas variaciones. En tanto, plantéase seguidamente, un cuadro comparativo con algunas transformaciones del primer mínimo elemento melódico del tema. La lectura de la entera obra demostrará, por otra parte, cómo los respectivos elementos derivados, háyanse convertido en materia fecunda en la mano eficaz del Maestro:





De estas mismas variaciones, reprodúcese a continuación, enteramente la Nº 20, juntamente con el tema respectivo, a fin de que resulte más evidente la coherencia en el desarrollo de esta breve composición, que lleva impresa la señal del genio creador (1):



(1) También este ejemplo es citado por V. d'Indy en el II. libro de su Cours de composition musicale, parte I., pág. 475.


Mi Fa
Sol
Sol
pp
Amplif. de Mi Fa
Amplif. de Sol Sol
2º Período
p
Si♭
Fa♮ Sol
pp
Amplif. de Si♭
Amplif. de Fa♮ Sol
dim.

Algunas veces, sirve de material temático el bajo sobre el que se apoya el tema. Este procedimiento puede verse en las *Variaciones* de Brahms, ejemplos 260 y 261. Con mayor libertad empléalo Beethoven en las *15 Variaciones* para piano, op. 35, en que comienza directamente con el bajo solo, que luego tratará a 2, 3 y 4 partes, después de lo cual, sólo entonces, se presenta el verdadero Tema. En el hermoso final de la III. Sinfonía elaborado sobre los mismos materiales de las *15 Variaciones* op. 35, la importancia del bajo es aún mayor, constituyendo, por tal razón, respecto del tema verdadero, un elemento contrastante que genera enteros amplios episodios y con frecuencia empleado como tema fugado.

Para terminar, agrégase, que a menudo una serie de variaciones, más aún si es numerosa, finaliza con una Fuga, o más bien con un Fugado. En este caso, se convierte en tema de fuga el motivo característico del Tema, o bien su propio bajo; así como en las *33 Variaciones* op. 121 de Beethoven *sobre un vals de Diabelli*, tratado más arriba.

Pues, como se ha indicado que en la amplificación, el tema a menudo se considera más que otra cosa, como fuente de elementos temáticos, es evidente que su forma sirve de guía tan sólo en sentido muy amplio. Por consiguiente, es necesario que el compositor se guíe por criterios nuevos, o por lo menos, modificados. Por ejemplo de un tema en dos partes, en dos períodos, derivará, naturalmente, una variación ampliada también en dos partes, posiblemente más amplias aun que las del tema. Sin embargo, ¿es posible que la Fuga conserve la forma del "tema", aún lejanamente?

En cambio, lo que aún siempre conservan las variaciones ampliadas, es la forma, de carácter más o menos cerrado; es decir, una forma en que el intenso desarrollo temático está ligado al sentido de un tono determinado: el tono del tema, en que comienza y termina la variación. En cierto modo, la variación ampliada equivale a un desarrollo que se realiza *sobre un punto fijo;* por cuanto, aún modulándose durante la variación, se retornará, luego, tonalmente al punto inicial. Oportunamente, se verá cómo el *desarrollo temático* tiene un procedimiento similar, pero como desarrollo que se realiza *moviéndose*, es decir, partiendo de un tono para alcanzar otro, a través de varias incidencias (ver Parte VI).

§ 147. El conjunto de las variaciones. — Las variaciones, representando cada una un organismo distinto, se ejecutan sucesivamente; por tal razón, es menester entrelazarlas de manera de evitar caer en la monotonía. Por tanto, debe insistirse en la alternación de variaciones contrastantes, de trama lenta las unas, con otras movidas; unas ligadas con otras picadas; algunas en registro grave o medio, con otras agudas; alternando los recursos y las posibilidades de tratar los instrumentos a que se destinan. En resumen, la sucesión de estos contrastes, debe despertar una sensación de aumento lógico de interés musical, de creciente vitalidad, hasta el final, que frecuentemente culmina con una variación más amplia y adornada que las precedentes (en razón de la reconocida tendencia a la prolongación y a la mayor consistencia de los periodos finales); o bien, por contraste, en la repetición del tema inicial.

Haydn, Beethoven, y otros compositores de fines del siglo XVIII, han compuesto en forma de variaciones, formando en conjunto un único trozo, algunos tiempos de sus obras. He aquí algunos ejemplos admirables del género: el *Allegro* del XII. Cuarteto, op. 127, el *Andante* del XIV. Cuarteto, op. 131, el *Final* de la III. Sinfonía y el *Andante* de la V. Sinfonía de Beethoven.

Así tratadas las variaciones, ofrecen la ventaja de la variedad, de la mayor libertad para que el compositor pueda alternar contrastes y efectos en beneficio de la unidad complexiva.

Las tres maneras de variación establecidas: por ornamentación, por elaboración y por amplificación, son, efectivamente, casi siempre alternadas, entremezcladas en la práctica: Si bien la última, es decir, la variación por amplificación, es, ciertamente, la de concepción más elevada, conducente a una más íntima, más intensa transformación del contenido musical del tema; no significaría suponer, que las demás formas ofrezcan menores posibilidades en expresar aún las más elevadas aspiraciones estéticas del arte moderno. Un ejemplo convincente, en tal sentido, es la *Arietta* variada de la última sonata para piano (op. 111) de Beethoven.

citado de Frescobaldi, son denominadas directamente Pasacalles. Los maestros franceses, a veces, las titulaban "couplets".

(4) Es interesante la confrontación de la Chacona de Bach, con la Follia di Spagna de Corelli. En la Chacona, el tema inicial se repite invariado, en la parte central y al final del trozo, casi con lejana alusión a una Chacona en forma de Rondó. Igualmente interesante resulta la confrontación entre el Pasacalle de Bach y las 32 Variaciones en do menor para piano de Beethoven.

Prácticamente, el aumento de vitalidad se traduce por un gradual alejamiento del tema; el cual aparece levemente modificado en las primeras variaciones, pero a medida que se acerca al final, sus rasgos van siendo cada vez menos identificables.

Respecto a la faz tonal, conserva generalmente el mismo tono, diferenciando a lo sumo, en el paso del modo Mayor al menor, como p. ej. *Do* Mayor y *do* menor, y viceversa. En tal caso, el concepto es claro: las variaciones no son sino repeticiones variadas del tema mismo. Pero otras veces, diversifican también los tonos y los modos, convirtiéndose en fuente de oportunas variedades. He aquí, que las *Variaciones* op. 34 de Beethoven presentan el siguiente giro tonal: *Fa* Mayor, - *Re* Mayor - *Si* bemol Mayor - *Sol* Mayor - *Mi* bemol Mayor - *do menor* - *Fa* Mayor. En este caso, pues, las modulaciones deben regularse como si se tratara de varias partes de una forma única.

§ 148. Variaciones integrando una sola composición. — Las variaciones no están siempre separadas una de otra, ni llevan indicación alguna en tal sentido. Con frecuencia, enteras piezas instrumentales, no son más que una sucesión de variaciones entrelazadas y ligadas entre sí (1).

La Chacona y el Pasacalle (ver también pág. 190) estaban construídas de esa manera, es decir, un tema a menudo de ocho compases, y a veces también mucho más breve (2), con una serie de variaciones (3). La particular dificultad de estas composiciones deriva de la brevedad del tema, que termina por quedar siempre en el mismo tono, con el consiguiente riesgo de ocasionar monotonía. Más peligrosa aún es la *forma de Rondó,* de que se ha tratado a pág. 193 que consiste en la repetición invariada del tema después de cada variación. Es evidente la necesidad de una gran variedad a fin de alejar, en lo posible, la sensación de monotonía; y más, todavía: es indispensable que la composición en sí refleje una continuada renovación del interés musical, como así también, posiblemente, un aumento del movimiento, aún a través de los oportunos contrastes de las sucesivas variaciones. El Pasacalle para órgano de Bach, es un magnífico modelo; pues, el conjunto de las variaciones prepara eficazmente el *Tema fugado* que cierra tan incisivamente el trozo; tema fugado al que se llega mediante un admirable procedimiento ascendente (4).

El antiguo *Capricho* y la *Canzona,* eran una sucesión de amplios desarrollos fugados, diferentes entre sí, compuestos sobre un mismo tema, del cual se variaba el ritmo en cada desarrollo, alternando el binario con el que comúnmente se comenzaba, con el ternario. Ejemplos demostrativos de estos procedimientos pueden encontrarse especialmente en las obras de Frescobaldi.

---

(1) En la nota citada a pág. 203 , se indicaba que el Motete en los siglos XIII y XIV no era más que una sucesión de variaciones polifónicas.

(2) En un volumen manuscrito de música de Frescobaldi, existente en la Biblioteca del R. Conservatorio de Milán, no catalogada todavía (se trata posiblemente de una copia de impresiones anteriores), encuéntranse algunos Pasacalles con el tema de dos compases (en 6/4 respectivamente, po. tanto, compases dobles).

(3) Se especificaban, y a veces se enumeraban las variaciones, que en el manuscrito

QUINTA PARTE

MINUE DE TIPO TERNARIO Y SUS AFINES

§ 149. Minué de tipo ternario y sus afines en general. Sobre el Minué de *tipo binario*, es decir, compuesto de dos partes o estrofas musicales, como los trozos o tiempos de la Suite, ya se ha tratado anteriormente a pág. 185 Con el proceso evolutivo del arte, los principales entre esos trozos o tiempos, fueron ajustándose al tipo IV. de forma ternaria A — B — A^1 estudiado a pág. 171 dando origen así a la Sonata moderna.

Por consiguiente, también la forma del Minué ha seguido una transformación reflejada en el esquema siguiente:

A	B	A'	
Minué	Trío	Reexp. del Minué	Coda
a – b – a	c – d – c'	a – b – a'	
tono principal	tono vecino	reexp. tono principal	

El II. Minué se denomina *Trío*, por cuanto en las composiciones para orquesta, el mismo se confiaba a la ejecución de tan sólo tres instrumentos. Cada úna de las tres principales partes del trozo: A, cuerpo del Minué; B, Trío; A^1, reexposición del cuerpo del Minué; es de forma ternaria, terminando en el mismo tono con que se inicia; y tiene el período central (b en A y d en B, respectivamente) de carácter contrastante, y en tonalidad diferente a la de a y c (1). El conjunto del Trío va en tonalidad distinta del conjunto del cuerpo del Minué (2). Generalmente, tanto el Minué como el Trío, se repiten con el ritornelo, de la siguiente manera:

‖: a :‖: b – a_1 :| y seguidamente |: c :‖: d – c_1 :|

En la reexposición en A^1, frecuentemente las repeticiones se omiten. A veces, al final se agrega una coda que refirma el sentido de correcta conclusión.

Tanto en el Minué como en sus formas derivadas, a menudo el Trío se halla

(1) Referente a la relación tonal de pág 167.

(2) Para confirmación de esta aseveración, si fuere necesario, consultar el Minué de la X. Sinfonía de Haydn, del cual, aún con el respeto debido a la indiscutida autoridad del Autor, resulta evidente la inoportunidad de la elaboración del Trío en Re Mayor, y su persistencia en la misma, después que el entero cuerpo del trozo se ha desarrollado totalmente en dicha tonalidad, con apenas una breve modulación a la Dominante; a la que también vuelve el Trío. La parquedad de contenido inventivo incide, seguramente, sobre la consistencia tonal del trozo.

en tono de Subdominante respecto al cuerpo del trozo; no sin riesgo ello para el sentido de tonalidad principal que no debe faltar en la reexposición subsiguiente. En efecto, se ha afirmado, aún desde pág. 160 , a continuación de una correcta afirmación del tono de Subdominante (en el Trío) es fácil que el retorno al cuerpo del Minué produzca la impresión de pasar a un tono de supuesta Dominante, en lugar de un retorno a la Tónica. En este sentido, es de utilidad observar la precaución que adoptara Beethoven, por ejemplo. En sus sonatas para piano, el Minué de la nº 7 (op. 10, nº 3), el Scherzo de la nº 12 (op. 25), y la Marcha de la nº 28 (op. 101); el Trío se halla en el tono de la Subdominante; pero, o no lo finaliza en dicho tono, o por lo menos vuelve a enlazarlo con la reexposición subsiguiente, pasando por el tono de *Dominante del cuerpo del trozo.* De este modo. queda asegurado el sentido de Tónica a la tonalidad principal (1). Como ejemplo de forma perfecta, véase el Minué de la II. Sinfonía de Haydn.

El Minué, *originariamente*, era de movimiento moderado; mas, con el transcurso del tiempo, caído en desuso en su estilo de danza, y multiplicándose las composiciones que estilizaban su carácter, fué rápidamente modificándose, acentuando de tal manera la tendencia a acelerar el tiempo, que llegó a generar el *Scherzo* y el *Vals*. Por tal razón, el movimiento del minué es muy variable; va desde la cadenciosa y graciosa elegancia ceremoniosa, como p. ej., en el célebre de Boccherini, hasta el *Allegro molto* de la VI. Sinfonía de Haydn.

§ 150. El Schrzo. — Primeramente sufrió la misma transformación del Minué: de tipo binario (ver pág. 185) tornóse ternario, de manera que, llamóse Scherzo a un Minué de movimiento rápido, pujante, vivaz. Ejemplos de este tipo, de forma y dimensiones iguales a las del Minué, se encuentran, entre otros, en las Sonatas nos. 5 y 7 para piano y violín de Beethoven. Sin embargo, la diferencia de rapidez, conducía a una equivalente disminución de duración, por cuanto, también el Scherzo fué ampliando sus dimensiones, hasta alcanzar proporciones considerables.

Y no tan sólo en extensión sufrió modificaciones. Generalmente, en el antiguo Minué, a continuación del Trío, se indicaba: *Da Capo il Minuetto*, que se repetía tal cual, exceptuando los ritornelos. Esta invariada reexposición, debió parecer pobre a Beethoven, que comenzó a substituir dicha exacta repetición con otra modificada y ampliada, es decir, casi un nuevo episodio con peroración final (2). Más adelante, se recurrió, tal vez sin propósito decidido, a la forma de Rondo.

(1) La observación es de V. d'Indy, así como ya se ha explicado a pág. 160

(2) Tratando sobre al Sonata (Parte VI.) se verá cómo esta tendencia a la renovación de los episodios en la reexposición, haya sido una fuente de nueva vida, de nuevos recursos, aún para otras formas, principalmente por obra de Beethoven; quien, a su vez, no renunció al empleo de la simple repetición, cuando así considerábala oportuna, como, por ejemplo, en la Marcha de la Sonata para piano, nº 28, op. 101.

§ 151. MINUÉ Y SCHERZO EN FORMA DE RONDÓ. La forma del Minué, y por tanto, también la del Scherzo, de tipo ternario, con la reexposición del cuerpo del trozo a continuación del Trío, *contiene ya el germen del Rondó:* tan es así, que a pág. 244 , podrá verse cómo el tipo $A — B — A^1$ sea, precisamente, el tipo más sencillo de Rondó. Con la amplificación del Minué y del Scherzo, verosímilmente sin proponérselo, se ha vuelto al mismo procedimiento empleado por los compositores del siglo XVII: se ha agregado un segundo Trío, alternándolo con una nueva reexposición del cuerpo del trozo. Es decir, *se ha vuelto al Minué y al Scherzo en forma de Rondó,* análogos al Minué de tipo binario y al Paspié, estudiados ambos conjuntamente a otras piezas *en forma de Rondó* a pág. 193 —. En el Minué moderno, úsase, tan sólo, la simple indicación: *Tempo di Minuetto.* Un conocido ejemplo de este género, ofrécelo el *Tempo di Minuetto* de la Sonata para piano nº 20 (op. 49, nº 2) de Beethoven; elaborado sobre el siguiente esquema:

A	B	A¹	C	A²	Coda
Comp. 1-20	comp. 21-47	comp. 48-67	comp. 68-87	comp. 88-107	comp. 108-120

Este esquema responde exactamente al tipo de Rondó, estudiado a pág 248 y subsiguientes.

Dos ejemplos análogos ofrecen el *Scherzo* de la I. y II. Sinfonía de Schumann, así:

A	B	A¹	C	A²
Scherzo	I. Trío	I. reexp. Scherzo	II. Trío	II. reexp. Scherzo

A veces se emplea la variedad *B.* (ver pág. 253) integrada por 7 períodos o estrofas musicales. Un ejemplo proporciónalo el *I. Cuarteto* para arcos del mismo Schumann, en el que la indicación de *Intermezzo* en el cuarto período, no modifica la estructura formal de este Scherzo (1); que resulta compuesto sobre el esquema siguiente:

Scherzo A	B	A¹	*Intermezzo* C	A²	B¹	A³
comp. 1-26	27-55	56-82	83-11	115-140	141-165	166-195
la menor	Do Mayor	la menor	Do Mayor	la menor	Do mayor	la menor

(1) La indicación de Intermezzo en el período central C, y su carácter acentuadamente contrastante con el remanente del trozo, mayormente en el período B, denuncian en el autor la intención de basarse en el siguiente plan:

Scherzo	Intermezzo	Scherzo
A - B - A¹	C	A² - B¹ - A³

del que resulta la desproporción entre la extensión del Scherzo y la brevedad del Intermezzo; inconveniente que se advierte poco, por cuanto el trozo responde efectivamente a otra forma orgánica y proporcionada.

El presente esquema demuestra claramente la poco feliz elección de los tonos. En sus 7 períodos, con sólo dos contrastantes respecto al *ritornelo A*, altérnanse únicamente los tonos de *la* menor y *Do* Mayor. Este procedimiento no puede contribuir, por cierto, a originar variedad: el período A, retorna cuatro veces, el período B, dos veces (1). Por otra parte, el *Intermezzo*, C, (un elemento nuevo y de función contrastante), preséntase en el tono oído de *Do* Mayor, y la reexposición del período B, en el penúltimo episodio, en tono diferente al principal. Vale decir, toda una contradicción a los cánones clásicos (consultar la regla tonal de pág. 167) y al desarrollo lógico del giro tonal, por cuanto, en este caso no se entrevé, como en el citado a pág. 245 y 246 , una intención expresiva. Luego también, en el ejemplo anterior se trata de una forma breve; mientras que en éste, considerando las proporciones del trozo, la inoportuna insistencia tonal refléjase en la disminución de eficacia del conjunto.

En los ejemplos hasta ahora considerados, los dos Tríos (o bien los dos períodos o estrofas que altérnanse con las reexposiciones del auténtico Scherzo) son diferentes entre sí. Algunas veces se puede reexponer también un mismo Trío. Así ha procedido Beethoven en el 3er. tiempo de la *IV. Sinfonía*, donde la última reexposición del *ritornelo* tiene más bien carácter de coda, y es muy breve. Schumann en su *IV. Sinfonía*, ha directamente suprimido esa última reexposición, concluyendo con la reexposición del período contrastante. El hecho de que auténticos Scherzos no sean indicados como tales, es frecuente. Beethoven ha procedido así, p. ej., en sus Sinfonías IV., V., VII., y IX. (2).

Otros varios y hermosos ejemplos de *Scherzo en forma de Rondó*, ofrecen los conocidos cuatro Scherzos de Chopin. Un interesante ejemplo de Scherzo en forma de *Rondó-Sonata* (ver Parte VI.) es el Final de la Sonata para piano nº 10 (op. 14, nº 2) de Beethoven. Para terminar, un ejemplo de particular interés lo ofrece el *Tempo di Minuetto*, de la Sonata para violín y piano nº 8 (op. 30, nº 3) del mismo Beethoven; trozo muy complejo que se ha detallado ampliamente en el párrafo 184, de pág. 260 .

§ 152. Scherzo en otras formas. Con frecuencia, el Scherzo, aún conservando su carácter vivaz, se elabora también en formas diferentes de la típica suya, y de aquellas otras *en forma de Rondó*. Esto se verifica, mayormente, en las

(1) Esta observación no pretende significar una irreverencia hacia el célebre Maestro; en quien, si son admirables su genialidad, su riqueza musical, su fuerte, y a la par que delicado sentimiento poético; en cambio no es igualmente grande en el arte de manejar la forma. Se ha repetido, más bien, que Schumann revélase tanto más grande, cuanto más breve es la forma que trata.

(2) Es que a veces, el contenido poético-musical contrasta con el significado del término "Scherzo". Este, se ha convertido en una denominación inexpresiva, y tergiversada su acepción como en el caso del "Allegro", indicación agregada a veces a trozos de carácter antitético.

Sonatas, y, en general en las composiciones formadas de varios tiempos. En efecto, puede preferirse un trozo de carácter del Scherzo, pero no ya en la intención de percibir *su derivación de la forma del Minué;* a veces, inmediatamente antes o después, existe un auténtico Minué, como en la Sonata para piano nº 18 (op. 31, nº 3) de Beethoven. Puede observarse en este ejemplo, cómo el Maestro no tuviera reparos en hacer sucederse dos formas de Sonata: el primer tiempo y el Scherzo de referencia; mas, esta forma debe haber parecido a los maestros clásicos, tan perfecta, que la emplearon frecuentemente.

§ 153. LA POLCA. Es una danza moderna en 2|4, de movimiento moderado, con el siguiente diseño rítmico:

Ej. 275

La forma tradicional de la Polca deriva directamente del Minué, con una natural amplificación: una introducción que prepara la entrada del tema y una coda que sirve de conclusión a toda la pieza. No es necesario repetir lo manifestado anteriormente respecto a la tendencia natural a la prolongación final. En cuanto a la introducción, es asimismo espontánea: equivaldría al pequeño preámbulo o digresión que se dice antes de entrar en materia, o de empezar a definir claramente una cosa, para fijar la atención de un auditorio.

	A	B	A	
Breve introducción en tiempo de polca	Polca a - b - a'	Trío con breve introducción a tiempo c - d - c'	Reexp. Polka a - b - a'	Coda

Respecto a la faz tonal, también en este caso el Trío preséntase en un tono vecino, y a menudo, precisamente en el de Subdominante (1).

Como cada compás no corresponde en la danza sino a medio paso (media vuelta del cuerpo), así por cada paso entero (vuelta entera) se requieren dos compases. He aquí por qué la Polca, para ser bailable, debe componerse de motivos, frases y períodos, totalmente binarios, es decir sobre la base de 2, 4, 8, 16 compases (2).

En la Polca estilizada, *no bailable,* en cambio, no es necesario ajustarse estrictamente a la construcción binaria, como así tampoco la observancia exacta de la forma tradicional. Queda, por tanto, librado al buen gusto del compositor, la introducción de aquellas modificaciones que, aún sin alterar la fisonomía del trozo, la adapten al espíritu de la pieza respectiva.

(1) Véase lo indicado respecto del Minué a pág. 220 y 221.

(2) L. Bussler, Musikalische Formenlehre, pág. 66. - Berlín, C. Habel.

§ 154. La Mazurca. Es otra danza de movimiento moderado, en compás de 3|4, que presenta el siguiente tipo rítmico:

Ej. 276 [rhythmic example in 3/4] o bien

La forma es en un todo similar a la de la Polca, sea en lo concerniente al período, siempre a base binaria (2, 4, 8, 16 compases), como en lo que respecta a la tonalidad.

	A	B	A	
Introducción a tiempo	Mazurca a - b - a'	Trío c - d - c'	Reexp. de la Mazurca a - b - a'	Coda

También éste es el tipo tradicional de la Mazurca *bailable*, que modifícase en algo, en la Mazurca estilizada. En este género, el Maestro insuperado ha sido Chopin.

§ 155. La marcha. De forma igual a estas danzas, es también la *Marcha*.

	A	B	A'	
Introducción	Marcha a - b - a'	Trío c - d - c'	Reexp. de la Marcha a - b - a'	Coda

Es de compás binario, es decir, 4|4, o 2|4 o bien, *alla breve*,

Como cada tiempo corresponde a un paso entero de quien marcha, prácticamente no se requiere que motivos, frases o períodos se elaboren sobre la base binaria. Respecto a la faz tonal, como en las danzas citadas más arriba, el Trío va en tono de la Subdominante, y, generalmente, de carácter más bien cantable (1).

Este tipo tradicional se practica exactamente en las *Marchas militares;* sin embargo, la marcha posee a menudo otros caracteres, que elevan su nivel estético, dejando a los compositores la libertad necesaria para adaptar la forma, al espíritu y a la intención de su música. En efecto, la *Marcha fúnebre*, la *Marcha triunfal*, la *Marcha nupcial*, la *Marcha religiosa*, etc.; son composiciones en las que el concepto primitivo de la Marcha es elevado, transformado en mérito a un determinado carácter expresivo.

La *Marcha fúnebre* es de movimiento lento, casi siempre en modo menor, con el Trío en modo Mayor. Cítanse, a tal efecto, las conocidas marchas de Beethoven, la una en la Sonata para piano nº 12, op. 26, y la otra en la III. Sinfonía; y así también, la célebre marcha de Chopin de su I. Sonata.

(1) Véase lo tratado al respecto, referente al Trío en tono de Subdominante a pág. 220- 221

La *Marcha triunfal, nupcial, religiosa*, etc., se diferencian por sus caracteres de estilo y expresión.

Marcha en forma de Rondó. También para las Marchas como para el Minué y el Scherzo, cuando se desea ampliar la forma, comúnmente agrégase otro Trío con nuevas reexposiciones del cuerpo de la pieza, es decir, se recurre a la forma de Rondó, empleando a veces, la indicación: *Tempo di Marcia*. Un ejemplo ofrece el Quinteto de Schumann, en el que el *Tempo di Marcia* está elaborado sobre el esquema: $A - B - A^1 - C - A^2$. Otro ejemplo es la conocida *Marcha nupcial* del "*Sueño de una noche de verano*" de Mendelssohn, construída sobre la misma forma del ejemplo precedente; únicamente, que la repetición del tema principal comprendida entre los dos tríos, es algo abreviada, mientras que la última reexposición, es preparada por un pasaje, y completada por una coda.

Marcha en diversas formas. — La marcha puede ser una pieza suelta, o bien púede formar parte de una Sonata, una Sinfonía, un Oratorio, una Opera, etc. De acuerdo a la finalidad del carácter mismo de sus temas, una Marcha puede tener dimensiones y formas muy diferentes. Así pues también la Marcha, estilizándose, adáptase al ambiente estético y a la función a que ha sido destinada.

Por la finalidad con que se ha ubicado la conocida *Marcha triunfal* de la "*Aída*" de Verdi, sería impropio el desarrollo de la forma tradicional con Trío y reexposición, mientras el momento exige un conciso sentido de decorativa grandiosidad. Dicho propósito ha sido alcanzado ampliamente por la música de Verdi, que ha compuesto la marcha de referencia basándose en tres períodos, $A—B—A^1$, con el último algo abreviado y sin poseer carácter conclusivo, a fin de establecer la continuidad subsiguiente.

En cambio, la *Marcha* de "Tanhäuser" de Wagner, se compone de una amplia introducción, con a continuación un tema principal, seguido por otros tres períodos, todos con temas diferentes y en tonos vecinos. Realizada y repetida esta amplia exposición, retorna el tema principal, y con una coda, finaliza esta extensa y hermosa página musical.

Cítase, para terminar la *Marcha fúnebre de Sigfrido* del "*Ocaso de los Dioses*" también de Wagner. Ella no presenta relación alguna con la forma tradicional, conservando tan sólo el carácter musical necesario para ilustración del momento de la acción a que se refiere.

§ 156. El Vals. Es una danza moderna en compás de 3|4 de movimiento y carácter variables. Su forma es bien diferente de la de las demás danzas estudiadas con anterioridad. Generalmente, se compone de una introducción de ca-

rácter deliberadamente extraño al del mismo Vals, casi siempre bajo el aspecto de lento, enfático *Adagio*, o de una *Fantasía*. Seguidamente, después de una breve entrada en tiempo de Vals, comienza el cuerpo del trozo, que consta, comúnmente, de 5, de 4, y a veces, las menos, de 3 partes, llamadas *números*. Estos números son temáticamente diferentes entre sí, y en tonalidades distintas. Cada número consta, a lo sumo, de dos períodos, deliberadamente independientes entre sí, y cuyas relaciones temáticas son, de propósito, excluídas. Tan sólo cuando un *número* se compone de tres períodos, el tercero es la reexposición del primero. *Este es el tipo del* Vals *bailable*, cuyos modelos más célebres pertenecen a Johann Strauss, padre e hijo.

Con frecuencia, el Vals es estilizado como trozo expresivo o de virtuosismo técnico. En este caso, como para las demás danzas, la forma típica tradicional se adapta, más o menos profundamente, a la intención estética de los compositores También en este género, Chopin ha sido Maestro sumo.

RECITATIVO — ARIOSO — ARIA

§ 157. Melodía de períodos diferentes. En ocasión de tratarse sobre el período musical, ha podido observarse la concatenación de elementos rítmicos, melódicos, armónicos, siempre diferentes, y la formación de frases y períodos que fueron denominados "negativos". A pág.116 y en las notas al pie de las págs.122 y 133, se ha hecho notar cómo el motete y otras composiciones afines están integradas por una sucesión de períodos, episodios, más o menos polifónicos, diferentes entre sí, unificados por el texto, por la tonalidad y por los indefinibles vínculos estéticos que contribuyen a establecer sólidas relaciones de unidad, aún entre los elementos más heterogéneos. Seguidamente, se entrará a considerar esta forma de composición, especialmente bajo el punto de vista melódico (1).

(1) Los antiguos griegos, tan refinados con respecto a la forma literaria y musical, distinguían dos géneros paralelos: la monodía lírica, que renuévase siempre, y se destinaba a la escena, a los protagonistas; y la estrofa orquéstica, que comporta la repetición, y era cantada y danzada por los coristas de la orquesta (espacio semicircular entre la escena y las gradas destinadas a los espectadores) y en el proscenio. "La monodía lírica tiene la misión de expresar los sentimientos individuales y subjetivos, es decir lo que podría llamarse el estado anímico de los personajes, desde las suaves inquietudes de una pasión contenida hasta las explosiones de amor y de odio. La verosimilitud exige que la repetición melódica o rítmica no intervenga en situaciones donde "todo corre" y no remonta nunca al origen de las cosas. Las palabras se subsiguen sin repetirse, como los pensamientos mismos, y el arte del músico (que interviene después de la del poeta) confiere a las palabras un ropaje melódico y rítmico, en lo posible, ajustado a su giro. Aquí el poeta es el guía. La estrofa orquéstica pertenece también al lirismo; pero no expresa más sentimientos individuales. Su lirismo es, podríase decir, colectivo por cuanto es interpretado por un coro; es, sobre todo, contemplativo; expresa, más bien, ideas que pasiones. Asimismo en el Drama, donde el coro asume cierta parte en la acción, las palabras que pronuncia son a menudo de sentido abstracto: expresan piedad, espanto, simpatía, desprecio, duda, fe en los dioses; pero todo en términos generales. El sentimiento puede replegarse sobre sí mismo, y, aún cuando las palabras no se repitan, se desarrolla el mismo pensamiento, evocando imágenes similares. Aquí es cuando el músico se sobrepone al poeta; y se tiene la certeza (examinando la estructura rítmica de los coros orquésticos, donde la danza se asociaba a la poesía y a la música) que el músico precedía al poeta, y creaba el melos sobre el cual adaptaba el texto. Basta recordar, que entre los antiguos griegos, el músico, el poeta y el coreógrafo, se concretaban en una sola persona, a fin de poder aceptarse esta modalidad sin reticencias". (M. Emmanuel, Histoire de la Langue Musicale. Vol. I., pág. 153 y subsiguientes. París, S. Laurens, edit.).

Estos dos órdenes musicales no están subordinados a las especiales condiciones, a los singulares caracteres de la tragedia griega, ni a la función reservada a los protagonistas y al coro; son, en cambio, la expresión de dos estados que han subsistido, subsisten y subsistirán siempre: el uno, activo, contemplativo el otro; uno la acción, el otro el comentario; constituyendo así, con su alternación, el complejo de la vida; son recíprocamente indispensables (como el movimiento y el reposo); y, por tanto, encuéntranse también en

Distínguense dos variedades: el *recitativo* o *declamado musical*, apto, salvo excepciones, tan sólo para la música vocal; y la *melodía continua*, en su acepción propia, apta tanto para la música vocal como para la instrumental.

§ 158. Declamado melódico o recitativo. Está estrechamente ligado a la palabra, de la cual deriva, de manera que puede considerarse una amplificación directa, indisoluble de la forma verbal del texto. El carácter, el ritmo, el valor de las frases y de los períodos; su separación o su concatenación; su función lógica en el conjunto; todo depende de la palabra. La cual alcanza su máximo predominio sobre la música, precisamente en esta forma, que puede ser de mucha eficacia, cuando el compositor sepa imprimir a su obra, una siempre renovada vitalidad inventiva y expresiva. La repetición de las palabras no es admitida en esta variedad, debiendo ajustarse tan sólo al límite de la declamación del texto.

El recitativo es apto para expresar una *acción* o para *exponer una situación*.

Ejemplos perfectos de este género se encuentran en las obras teatrales de los Maestros italianos de los siglos XVI y XVII. Entre otros muchos, cítase a continuación un ejemplo, insuperado tal vez, correspondiente a la *Escena de la Mensajera* del *Orfeo* de Monteverdi, de la que reprodúcense dos fragmentos:



la música, que idealiza, ilustra, transfigura la vida misma. Donde ésta posee relación más estrecha con la música, como en la ópera teatral, en el oratorio, etc., es tanto más indispensable el equilibrio, entre estos dos estados, entre estos dos órdenes; ninguno de los cuales puede ser superado por el otro, y menos aún eliminado, sin grave perjuicio para la economía, la eficacia, la belleza complexiva.



Orfeo — La Mensajera — Orfeo

Oi-mè, che o-do? La tua di-let-ta sposa è morta. Oi-mè!

etc.

Ej. 278

La Mensajera

.... ch'el-la i languidi lu-mi al-quan-to apren-do e te chiamando, Orfe-o,

Or-fe o, dopo un gra--ve sospi-ro spi-rò fra queste braccia,

ed io — ri-ma-si piena il cor di pie-ta-de e di spa-ven-to.

En estos ejemplos, toda su fuerza, su eficacia y su belleza estriba en la estrecha unión de la melodía con la palabra recitada; ambos elementos se compenetran casi el uno con el otro, hasta realizar el verdadero ideal del *recitar cantando* (1).

Obsérvese que en el presente caso, como de frecuente en el arte de los pasados siglos, el recitativo es sostenido apenas con pocos acordes; los cuales son aquí un elemento vivo y expresivo, aunque fuesen a menudo reducidos a una sucesión de armonías insignificantes. El acompañamiento, de acuerdo a las épocas, a los países y a los autores, cobra vida, significado, riqueza, valor estético, hasta rayar a grandes alturas. La ópera, en general, ofrece numerosos ejemplos de esta forma, que podrán hallarse en las obras de los grandes Maestros de cada escuela y de cada época, hasta Verdi, Wagner, Debussy. Reflejan también riqueza en recitativos, admirables algunos, los Oratorios, las Cantatas; entre los cuales se estudiarán, con resultados sin duda provechosos, las obras de Carissimi, y las Cantatas y Pasiones de Bach. Para estas obras, es conveniente siempre referirse al texto original, pues, aún las mejores traducciones, aunque impecables, no siempre reflejan el recitado ideado por el autor.

§ 159. MELODÍA CONTINUA. En esta forma, si bien todos los períodos musicales presenten siempren nuevos aspectos, nuevos recursos, la música no se halla tan sometida a la palabra como en el recitativo. Aquí el carácter de las frases y de los períodos musicales depende, ciertamente, del sentido de las palabras cantadas; pero su concatenación o su separación, su función lógica en el conjunto, son regulados, no solamente por la estructura del texto poético, sino que también por la voluntad, por el arte del compositor; y de especial modo, *la estructura rítmica de los motivos no siempre es directamente sugerida por el ritmo del texto.* Puédense efectuar, asimismo, repeticiones de palabras, aún no siendo realmente admisibles en el texto hablado (2).

Véase, p. ej.: "Ah, non credea mirarti" de la *Sonámbula* de Bellini: una obra maestra de inspiración y pureza melódica(3). Innumerables otros ejemplos se encuentran en los melodramas italianos desde el siglo XVII, hasta le época actual, en las Cantatas y en las Pasiones de Bach, y en los *lieder* a una voz, tan numerosos en la música moderna, especialmente entre los de Schubert, Schumann, Wolf. También para estos ejemplos es preferible referirse al texto original alemán.

(1) Se refiere a la feliz expresión de Emilio de'Cavalieri (1550-1602) empleada en el título de la **Rappresentazione di Anima et di Corpo.** (Turín, Sten).

(2) Lo cual no significa un contrasentido o una discrepancia de mal gusto.

(3) En **Pelléas et Mélisande** de Debussy, es evidente la imitación musical de la palabra declamada simple, casi despejada de todo acento lírico, puramente melódico.

En la música instrumental, llámase *melodía continua* aquella en que no se efectúan desarrollos de motivos, y donde, en cambio, se concatenan elementos musicales siempre nuevos. Puede servir de ejemplo el Preludio en mi bemol menor de la I. Parte del *Clave bien temperado* de Bach.

La renovación continua de frases y períodos, da lugar, según se ha aludido a pág. 228, a una forma negativa (en el sentido empleado para el estudio del período musical), es decir, compuesta por elementos que, mientras son diferentes entre sí, y a menudo contrastantes, forman parte de una misma unidad de conjunto. En este caso, el gusto del compositor es único árbitro en la proporción de los contrastes y de los indefinibles vínculos estéticos que presiden el sentido de la unidad en la variedad. La que debe ser regulada en manera de provocar un interés siempre creciente en la sensibilidad estética del auditorio y su conservación hasta el final. Ello se obtiene mediante el perfecto equilibrio entre los varios elementos musicales, que es la finalidad de la arquitectura musical. Por tanto, *la melodía continua no significa negación ni ausencia de forma; es más bien una forma muy elevada, tal vez la más idealmente inmaterial que pueda concebirse;* forma en la que por entero prima el ingenio, el alma, la sensibilidad del compositor.

La tonalidad es aquí de suma importancia; ella puede aportar valiosísima contribución al sentido del orden, de la forma, precisamente en la variedad ilimitada de los demás elementos. En un conjunto en que todo siempre se renueva, un lógico y eficaz proceso tonal, puede, casi por sí solo, dar el sentido de una correcta estructuración. Por tanto, debe tenerse siempre presente lo indicado a págs. 97-103, sobre el fundamento de la estructura de cada período y de cada forma musical.

La continua variedad aquí característica, incide de manera tal, que consigue de esta forma mayor eficacia, cuando no excede determinados límites de amplitud. Más aún, si se la emplea en la música instrumental, en la que falta la guía que puede proporcionar el texto. También, respecto a las justas proporciones de duración del trozo en relación a su vitalidad, el solo árbitro en tal sentido es el compositor. Por tal razón, también, la melodía continua exige ser tratada con notable riqueza inventiva y con seguro discernimiento.

§ 160. El Arioso. Es una forma lírica que al final, o en el transcurso de un recitativo, comenta, ilustra brevemente (como haciendo un paréntesis) un dado momento, una determinada situación. Tiene carácter intermedio entre el *declamado* del Recitativo y la *melodía abierta* del Aria: por lo cual, mientras siga bien de cerca el giro, especialmente rítmico, de la palabra cantada, puede librarse al libre vuelo del lirismo puramente musical, conforme sea impulsado por la sensibilidad del compositor.

En razón del carácter transitorio y la breve duración del Arioso, el mismo no requiere una forma determinada.

§ 161. El Aria. *Caracteres generales.* — El Aria es un trozo de forma muy variable, como pieza suelta, o como integrante de una obra teatral, de un Oratorio, de una Cantata, etc. En todo caso, aún a través de la gran variedad de ejemplos clásicos, pueden establecerse los siguientes caracteres esenciales: *el Aria es un trozo generalmente a una voz con acompañamiento de uno o varios instrumentos, sobre texto no narrativo, si bien expresivo de sentimientos, de comentario a una situación, en que la música accione con la plenitud de sus medios, en su máxima preponderancia sobre la palabra, y especialmente sobre su aspecto rítmico.*

§ 162. *Forma del Aria.* Por cuanto el Aria asume, con frecuencia, notables proporciones, la misma requiere ser elaborada de manera de responder a las exigencias del sentido musical, es decir necesita una forma.

Forma cerrada. En razón de la plena preponderancia de la música sobre la palabra, a menudo el Aria tiene una forma aún no sugerida por el texto, como el tipo binario de pág. 157 o como el ternario $A - B - A^1$ estudiado a pág. 171 y subsiguientes. Más aún, si se deseara establecer una forma típica, deberíase proponer la correspondiente a la *gran Aria con el "Da Capo al Fine"*, que encuéntrase continuamente en Operas antiguas, y en las Cantatas y Pasiones de Bach, etc.

Mas, como se ha aludido más arriba, éstos no son los únicos modelos de Aria; además de las variedades binarias y ternarias consideradas oportunamente (pág. nº 155 y subsiguientes) cada época, cada país, cada compositor ha modificado los tipos iniciales, ha creado nuevos, o ha compuesto libremente, de manera de expresar mejor su propio sentimiento.

Aria en forma de Rondó. Más adelante, a pág. 244, párrafo 173, se advertirá cómo la forma $A - B - A^1$, o forma de Canción ternaria, fuera ya un Rondó, así como llamábanla a menudo los antiguos Maestros. Todas las Arias con el *Da Capo al Fine*, son pues, Arias en Rondó.

Pero en las antiguas Arias, a menudo por la disposición del texto, se empleaba una forma similar al *Rondó* del cual se trata a pág. 245 estableciéndose así el exacto correlativo vocal de la forma instrumental citada. Algunos ejemplos pueden hallarse en el III. volumen de las *Arie Antiche* publicadas por A. Parisotti (Ed. G. Ricordi & C., Milán): F. Cavalli "Affè, mi fate ridere"; A. Sartorio "Oh, che umore stravagante"; N. Dalayrac "Quand le bien aimé reviendra".

Aria en forma de variación. Entre las muchas formas que los antiguos Maestros dieron al Aria, debe incluirse la de la variación. Ha podido verse, como tal vez en un aria con dos estrofas, la segunda de ellas fuera más o menos profunda-

mente variada (pág. 157). Otro tipo, poco frecuente pero no desprovisto de interés, es el *Aria con bajo obstinado,* respecto de la cual puede consultarse lo tratado sobre la misma a pág. 209.

Referente al Aria instrumental, integrante de la Suite, remítese a pág. 188

Forma libre, de períodos diferentes. En razón de las evoluciones habidas y de la adquirida libertad de formas, el Aria ha adoptado, con frecuencia, aquella más inmaterial: es decir, la de *una sucesión de períodos siempre diferentes, la melodía continua* (pág. 231): *el más alado entre los discursos musicales.* Cítase nuevamente, entre los ejemplos clásicos, el aria "Ah, non credea mirarti" de la *Sonámbula* de Bellini, respecto a la cual se ha hablado más arriba.

§ 163. *Estilo.* Otra consecuencia de la preponderancia de la música sobre la palabra, en el Aria, se manifiesta en su amplitud y en su estilo. En efecto, el desarrollo de la música supera con frecuencia en mucho las dimensiones del texto, al cual requiéresele, tan sólo, sugerir el estado de ánimo, a cuya expresión e interpretación la música contribuye por sí sola.

Son comunes los ejemplos de extensas arias compuestas sobre textos de limitados números de versos. Ello obtiénese mediante frecuentes repeticiones de palabras y numerosos desarrollos melódicos sobre sílabas cantadas o vocalizadas. Procedimento éste que llegó hasta la exageración en las así llamadas "Arie di bravura", tan del gusto de los auditorios, especialmente del siglo XVIII, y cuánto menospreciadas en la actualidad.

Sin embargo, aún al margen de todo exceso del elemento técnico y de virtuosismo, el Aria tiene por naturaleza una función lírica, musical, expresiva, que la separa en forma bastante neta del Recitativo o declamado melódico del cual se ha tratado a pág. 229; función que incide inevitablemente aún sobre la faz estructural, y se manifiesta en su amplia configuración netamente musical. Carácter éste totalmente independiente de las peculiares tendencias de gusto y estilo (1)

(1) De todo lo hasta aquí tratado, no es difícil reconocer, en el Arioso y en el Aria el elemento contemplativo, explicativo, a que aludíase en la nota de pag. 228, y que considerábase indispensable para el equilibrio de toda obra de arte, y de especial modo en la obra teatral. En las óperas, a partir de mediados del siglo XVII, las Arias absorbían casi totalmente la atención y el arte del Músico, de manera de convertirlas en trozos, aunque hermosos, pero aislados casi; hasta cuya aparición en el transcurso de la obra, debíanse más o menos soportar interminables recitativos y escenas de valor secundario sino completamente inútiles. Recobrando la visión exacta del inmenso valor de la acción en el conjunto de la ópera, y de los inconvenientes interpuestos a la continuidad de la misma, por la separación sistemática de los recitativos de las arias, etc., éstas fueron eliminadas fundiendo todo el drama o la comedia en una sola unidad, dividida en sus grandes partes (los actos), cuya acción se desarrolla intensa y continuadamente. Excelente reintegración ésta, de la realidad de la ópera a su tipo ideal; sin embargo, el equilibrio ambicionado no se obtiene suprimiendo el elemento lírico-contemplativo (es decir, dirigiéndose al extremo opuesto del que entiéndose evitar), sino mediante la justa relación en el contraste de ambos factores capitales: acción y comentario, de cuya alternación se compone todo

En la medida, en la graduación de este carácter musical, es único árbitro el gusto del compositor. Los antiguos Maestros, cuando un aria no superaba determinadas dimensiones, y no poseía excesiva ornamentación melódica, denominábanla *Cavatina*, ejemplos de la cual no es difícil hallar en las viejas óperas italianas.

§ 164. Relación entre Recitativo, Arioso y Aria. El carácter de los textos y de la música que sugieren, establecen relaciones suficientemente precisas y constantes entre estas tres formas musicales. Es evidente, en efecto, que la acción o el relato precedan el comentario o la expresión de los sentimientos que los mismos suscitan; por tanto, la relación espontánea: *Recitativo* y *Aria*, o bien, *Recitativo* y *Arioso* (mientras la expansión musical del sentimiento queda contenida dentro de límites estrechos), o bien, aún, *Recitativo, Arioso* y *Aria*.

A fin de obtenerse una idea exacta de las relaciones entre estos términos, puede útilmente apreciarse la graduación, la manera sistemática de que hacían uso los antiguos Maestros italianos, y sobre dicho modelo, Bach, en sus Cantatas, y, de especial modo, en sus Pasiones. En dichas obras, el recitativo describe con vivacidad la acción; a continuación, el *Arioso* conduce a un ambiente más musical; hasta que el *Aria* confiere a la música el más amplio desarrollo.

§ 165. La Balada. Que antiguamente llamábase *Canzone a ballo*, precisamente, por cuanto se combinaba con la danza, en la actualidad es un canto de carácter narrativo, que se desarrolla, por tanto, de manera mixta de recitativo y de arioso. La transición entre ambas formas, permite conferir relieve distinto a las diversas frases y situaciones del texto. Ello, respecto a la Balada para una sola voz con acompañamiento. Las baladas para coro no tienen otra característica que la ofrecida por el texto narrativo. En cuanto a las instrumentales, desconócese la razón por la cual se las denomina de esta manera.

cuanto inspírase en la vida. Con respecto a la diferenciación entre los varios trozos, acaso la vida misma ¿no es en sí una concatenación de actos y de momentos de una individualidad reconocible? El ritmo continuado (se habla tan a menudo y corrientemente del "ritmo de la vida") ¿no es, acaso, una sucesión de breves y simples acciones? La unidad, la continuidad no excluyen en absoluto la existencia de las unidades menores, aunque ínfimas; unidad y continuidad no son sino efectos de la subordinación de las unidades menores a las mayores, y de éstas a las grandes unidades, comprendidas, a su vez, en el conjunto total único.

NOCIONES SOBRE LA FORMA DEL MELODRAMA

§ 166. Principios generales. El arte dramático musical se desarrolla, respecto a la forma, en condiciones que, aparte su inmensa variedad, pueden resumirse así:

1. — Dimensiones más o menos amplias;
2. — Exigencias musicales ligadas al texto y a las situaciones escénicas;
3. — Gran variedad y fuerza de contrastes.

Es suficiente enunciar estas bases para entender que las mismas significan;

I. — *Necesidad de una forma,* tanto más apremiante cuanto mayor el efecto volitivo de retención del sentido musical;

II. — *Requerimiento de que la forma se regule con criterios especiales,* impuestos por las exigencias dramáticas; que a su vez, no concordando siempre con las musicales, no dejan, por tanto, libertad de acción a la música;

III. — *Requerimiento de que la forma sea tratada con mano segura,* por cuanto, si resulta fácil componer un trozo de reducidas proporciones, integrado por pequeños elementos más o menos similares entre sí, en cambio, tórnase difícil las elaboraciones de extensas estructuraciones originadas en la oposición de elementos amplios y fuertemente contrastantes.

§ 167. La Escena Dramática. El Melodrama es la verdadera y completa realización del arte dramático musical. El mismo está dividido en grandes unidades o partes denominadas *Actos*. Cada acto está compuesto, a su vez, por una sucesión de grupos de acciones o relatos, con sus respectivos comentarios, grupos que se titulan *Escenas*. La Escena Dramática, es, pues, la pequeña unidad del Melodrama constituída, como base, por el nexo de Recitativo, Arioso y Aria, sobre los cuales se ha tratado a pág. 235. Ella es, por tanto, la forma típica del arte dramático musical.

Forma cerrada. De las partes que integran la Escena Dramática, de acuerdo a lo tratado en el capítulo anterior, el Recitativo y el Arioso tienen únicamente la forma de *recitación modulada* o *canto declamado* del texto; por tanto, tan sólo el Aria puede tener una forma cerrada con períodos que se repiten, como se ha indicado a pág. 233.

Tratada de esta manera, la Escena Dramática es similar a la variedad V. de forma binaria estudiada a pág. 163 de la III. Parte:

A	B
Período indeciso, casi introducción modulante	Tema decidido claramente tonal

donde la premisa: *el complejo de una composición significa, en general, un aumento continuado de interés, de vida, y, a veces también, de rapidez de movimiento,* halla un buen coeficiente en la transición desde el Recitativo y el Arioso, de estructura vaga, imprecisa, al Aria, en que finaliza la Escena, con un trozo cerrado y netamente tonal.

Forma libre. Si en cambio el Aria está construída a base de períodos siempre diferentes (pág. 234) la forma de la Escena, sin apartarse substancialmente del tipo *A-B*, tratado anteriormente, está regida tan sólo por la diversidad de estilo, de carácter musical, que el autor deberá hacer relevar entre Recitativo, Arioso y Aria, y su respectivo giro tonal.

La sensación precisa, casi material de la forma, vale decir, la distinción entre los diversos trozos que se entrelazan, puede manifestarse de manera tan vaga, tan sutil, que puede hacer convertir totalmente la Escena, en una única y completa unidad realmente inseparable. Pero lo que no puede faltar nunca es la substancia, el continuo aumento de vitalidad, el sentido de la ascensión desde la más o menos precisa realidad de la representación de la acción dramática inicial, a la vida inmaterial y superior del mundo indefinido evocado mediante los sonidos.

Amplificación final. Ha podido observarse cómo en la Escena Dramática tan sólo el Aria, es decir, el trozo final, sugiere una forma regida por criterios puramente musicales, sea por la amplitud, como por la disposición y la posibilidad de repetir frases y períodos y aún enteras partes. Ello conduce claramente (según se ha indicado a pág 234) a una relativamente notable amplificación del Aria, y por tanto, de la faz conclusiva de la Escena Dramática. Amplificación perfectamente natural, por cuanto, de acuerdo a lo tratado en la Parte II., pág. 82, del presente Tratado, puede comprenderse cómo la tendencia a la prolongación final está ligada a la raíz misma del sentido rítmico y musical, y cómo la satisfacción de dicha tendencia, contribuya ampliamente al sentido de correcto final, uno de los ejes de la arquitectura sonora.

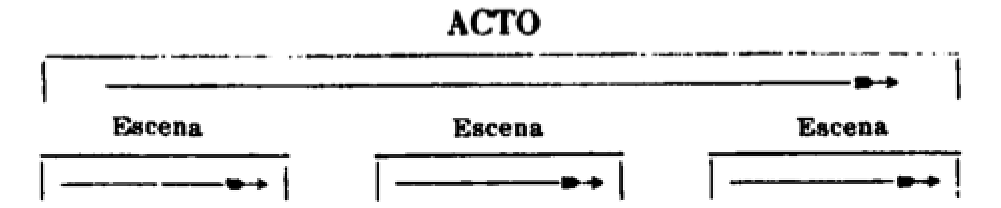
En el caso en que la Escena tiene forma libre, el Aria puede no constituir un trozo distinto; pero por ello, no es menos cierto que la parte conclusiva y más netamente musical de la Escena, requiere un desarrollo naturalmente más amplio que para las demás partes, lo cual es esencial.

§ 168. El Acto. — Es la gran unidad del Melodrama, constituída por la concatenación de varias escenas, en las que se insertan danzas, canciones, relatos, más o menos extraños a la substancia del drama.

Carácter sumario. **Sin disminuir el principio de unidad del entero Melodrama y su carácter general; así como cada parte de un complejo orgánico, también cada acto debe poseer un carácter propio que, en el Melodrama en varios actos, los diferencia entre sí, constituyendo así la razón de su existencia misma. Durante el desarrollo del acto, todo debe contribuir a la afirmación de dicho carácter fundamental y sumario.**

Así, por ejemplo, en *Tristán e Isolda* de Wagner, el I. acto determina el nacimiento del amor; el II., el triunfo del amor indomable; el III., la transfiguración en la muerte. Por tanto, el I., es dramático, el II., lírico; el III., místico.

Convergencia hacia el final. Desde el comienzo de la I. Parte de este Tratado, ha podido observarse cómo el ritmo simple comienza con el alzar y termina con el dar, en la forma más espontánea; en un orden más amplio, la semifrase, la frase o el período empiezan con la propuesta y concluyen con la respuesta. En manera análoga, leyendo, tiéndese a la cadencia final de verso o de frase; y en órdenes siempre más amplios y elevados, en una poesía, o en un canto o trozo de música, en general, todo converge hacia el final: hasta las mayores unidades poéticas, musicales y rítmicas: la Escena, el Acto, el Melodrama, donde tan sólo al final encuéntrase ese desenlace conclusivo, hacia el cual converge y gravita todo el complejo de la obra. Así pues, considerado un Melodrama en 3 actos, con 3 escenas cada uno (simetría ternaria, posible, pero innecesaria), se obtiene el siguiente esquema:



Esta tendencia es una de las leyes fundamentales del ritmo, y, por tanto, de la arquitectura musical; y es tan consecuente esta ley, que observada permite sobrepasar muchos factores secundarios, mientras que no observada, puede convertir en vano el valor y la eficacia de partes vitales pero incorrectamente dispuestas.

En el Acto de una ópera, es esencial que cada escena, cada trozo, todo contribuya a este ininterrumpido impulso hacia adelante. Nótese, por ejemplo, cómo en *Tristán e Isolda*, el I. Acto sea en cierto modo una preparación de su final: la revelación del amor; cómo el Acto II. gravite totalmente sobre el inmenso y maravilloso dúo de amor; y el III., con el extenso monólogo de Tristán, alternado con el diálogo con el Pastor, otra cosa no sea sino una amplia preparación a la muerte de Tristán e Isolda, que cierra el acto con una apoteosis casi sobrehumana.

Amplificación final. Ha podido verse, cómo la conclusión de la Escena Dramática tienda espontáneamente a ampliarse; ahora bien, en el conjunto del acto, si ello es efectivo para cada final de escena (que es un final provisorio), es aún más efectivo y sensible para la conclusión definitiva del acto mismo, que representa el momento preponderante al cual el acto entero converge. ¿No es, pues, natural se amplíe mayormente sobre las acciones relevantes, y más aún sobre el argumento capital?

He aquí la razón por la cual los antiguos Maestros conferían importancia y amplitud notables a los puntos principales del acto, y coronaban luego el final con trozos, a menudo de conjunto, que llamaban *Finales,* y comúnmente de forma cerrada, es decir, netamente musical. Para citar un solo ejemplo entre muchos, el *Don Juan* de Mozart, cierra sus dos actos, cada uno con un final tan amplio, que incluye varios de aquellos trozos que entonces indicábanse con números; ¡de tal manera considerábase y pronunciábase el sentido de un correcto final!

En el arte moderno, esta tendencia espontánea no ha perdido valor, así como no ha de perderlo mientras rijan las leyes de la sensibilidad humana. Cítanse algunos ejemplos entre los más conocidos: final de *Falstaff* de Verdi; Muerte de Isolda del *Tristán* de Wagner; los dos Agapes al final del I. y III. Acto, respectivamente de *Parsifal,* el Encantamiento del fuego al final de *Valquiria.* siempre de Wagner, etc.

§ 169. Unidad y Variedad. Ha podido verse en la pág. 36. de la Parte I. del presente Tratado, cómo *para conservar despierta largo tiempo la sensibilidad, es menester multiplicar las impresiones mediante la mutación: la monotonía es enemiga acérrima de la belleza.* El problema de la elaboración de un Acto es, pues, el mismo que se presenta en cada obra de arte: realizar una *unidad variada.* En efecto, el Acto no debe ser un muestrario de trozos extraños entre sí, y ni aún un bloque tan homogéneo de resultar monótono. Por tal razón, las escenas, variadas dentro de su ámbito, deben sucederse diversificando las situaciones (1) y dando lugar a un complejo único.

Unidad. Se ha aludido ahora al carácter sumario que determina la existencia de cada acto, carácter que es la casi indefinible pero capital garantía de unidad del acto mismo. El acto, como cualquiera gran unidad, puede estar formado por el conjunto de varias unidades menores. El llamado *sentido de unidad de con-*

(1) Nada más peligroso que el retorno, también espaciado, aún de uno a otro acto, de una misma situación. Cítase un ejemplo famoso: los dos Agapes del Parsifal de Wagner. Ni aún la música inmortal del tercer acto (con excepción de la entrada de Parsifal con la lanza, en el templo del Grial), que es ciertamente uno de los momentos menos felices de la obra), ni aún la nueva entonación dolorosa del Agape, que debía ser el último, han sido suficientes para conferir totalmente el nuevo interés musical necesario a un eficaz retorno sobre la situación que cierra maravillosamente el I. Acto.

junto, no es sino el sentido de la proporción, del equilibrio, de la armonía, que establece el orden de las varias partes en un conjunto único. En otros términos: *la unidad es la perfecta jerarquía.*

Variedad. Se ha establecido oportunamente, que el ritmo es una sucesión de impulsos y de reposos, que se manifiestan en sentido de propuesta y de respuesta, en la lógica del discurso musical, y en la indispensable alternación de sus contrastes, sin los cuales origínase la monotonía.

En la cadena de las situaciones dramáticas que integran el acto, es necesario que existan contrastes, y de así, eficaces. Repárese: eficaz no significa excesivo; mas, en el Melodrama, la fuerza del encuentro, del choque entre elementos opuestos, adquiere toda la importancia que le depara la escena, la cual conserva relaciones pronunciadamente estrechas con la realidad de la vida, integrada, a su vez, por impulsos y reposos; es decir, por fases y situaciones activas que alternan con fases contemplativas.

Esta necesidad casi imperativa de variedad, explica cómo hayan sido introducidos en el Melodrama elementos más o menos extraños, como Danzas, Canciones, Relatos, etc., que a veces adquieren notable importancia en la constitución del Acto. Un ejemplo conocido y evidente: las Danzas y el desfile de la Marcha triunfal de *Aída* de Verdi. ¿Cuánta parte tienen en el II. Acto, cuánta vivacidad, cuánta variedad aportan? Las Danzas ¿qué oportunidad ofrecen de introducir trozos delicados y diferentes al carácter del complejo dramático, originando oportunos contrastes, sin por ello contrariar la estructuración del conjunto del Melodrama y del acto a que pertenecen?

Se ha indicado más arriba, cómo el manejo de los contrastes tan vivos, y con elementos tan amplios, sea una de las dificultades propias del arte dramático musical; pero este manejo, se halla estrechamente ligado a la composición del libreto; y es, precisamente, en la elección del argumento y en las indicaciones a proporcionar al libretista, que se manifiesta una de las fases fundamentales de la sensibilidad del músico. En este sentido, es de especial interés la parte de la correspondencia de Verdi referente al libreto de *Aída*; se reconoce el talento y el sentido de la teatralidad y de la forma del acto, en su unidad y en su variedad, que Verdi poseía agudísimos.

Podríase citar, en cambio, una ópera ejecutada hace algunos años, en la que auténtica y hermosa música, malográbase a causa de la ausencia de contrastes. El autor enorgullecíase de la unidad de sus actos, y no reparaba en la exacerbación de la capacidad receptiva del auditorio. Desde el comienzo de cada acto originábase una tensión total ininterrumpida, hasta el final; de tal manera que, al promediar el espectáculo, producíase el agotamiento completo de la fuerza asimilativa de los espectadores.

Sería como, si con el propósito de poner de relieve un cuadro, se lo pintara totalmente a luz plena: nada en él sería realmente luminoso. Es que el juego de luz y sombra, tiene la misma función en la pintura, que en el arte dramático musical la alternación de los momentos de calma con respecto a aquellos otros tensos.

Una de las capitales maestrías de Verdi, uno de los secretos de Puccini, es, precisamente, el inteligente empleo de los contrastes, el perfecto equilibrio entre las diferentes situaciones; y es uno de los elementos fundamentales en que debe basarse el compositor dramático.

§ 170. El Acto "a base de números". y el Acto continuo. En el Melodrama, originado en el *declamado musical*, fueron distinguiéndose los dos elementos: activo (recitativo) y contemplativo (arioso y aria), hasta separarse, y dar lugar a tantos trozos separados, llamados "números" (precisamente porque se numeraban), con formas cerradas y meramente musicales en el aria, por tanto, con bases netamente formales. Este tipo alcanzó su máxima concisión en el siglo XVIII, y a comienzos del XIX (1).

Ricardo Wagner puso la forma "a base de números", fuera de uso, a la que, por otra parte, atribuyóle la desvirtuacón del carácter de las relaciones, existentes entonces, entre drama y música; y trató, en cambio, el acto unitario o continuo, es decir, sin solución de continuidad (2).

Empero, como ha podido verse relativo a la unidad, el Acto está inevitablemente compuesto de varias partes, y si está justificado acercarse, en la medida de lo posible, a la consecución de la unidad absoluta, sería estulto suponer que las diversas partes integrantes dejarían de existir, una vez que orgánicamente se estabilizaran y fundieran entre sí.

De manera que, resulta claro una vez más, que *el orden, es decir la forma, es una necesidad.* Cuando un determinado tipo no responde más a las necesidades (que mutan de continuo, con la evolución del espíritu humano), es menester mejorarlo, aún cambiarlo; pero evitarlo, no es posible.

Entre forma "a base de números" y acto continuo, existe una sola diferencia: el gusto de las épocas y de los hombres; la substancia es la misma y permanece invariada.

Se ha tratado, más arriba, de *Finales;* en la actualidad naturalmente, no se escriben más trozos separados bajo esta indicación; pero, acaso ¿es que efectivamente no existen en las obras actuales?, ¿y mismo en las de Wagner? Acaso, ¿no son tales, por ejemplo. los que aparecen, uno al final del I. Acto y el otro al del III., de *Tristán e Isolda?*, y en *Parsifal*, ¿qué función formal desempeñan los dos Agapes?

(1) Es decir, en la época en que tuvieron su máxima rigidez todos los elementos de la música.

(2) No es superfluo recordar cómo los frutos aportados por Wagner fueron maravillosos poética y musicalmente; pero no alcanzaron la misma significación en la faz escénica; tampoco debe olvidarse, como después de Wagner, nadie haya ofrecido obras vitales basadas en los mismos principios. Por otra parte, a partir de entonces, toda la producción me-

Y en el transcurso de los actos; ¿no existen, acaso, más canciones, relatos, trozos líricos casi romanzas?, ¿y tercetos, cuartetos, etc., dónde la música vocal o tan sólo instrumental, afírmase y desarróllase según sus propias leyes, y amplía las situaciones de más importancia, sea por la acción como por el comentario correspondiente? Para citar un solo ejemplo, en el magnífico Quinteto de *Maestros cantores*, el mismo Wagner ¿no deja acaso que la música cante por sí sola en el momento oportuno?

§ 171. PRELUDIOS. Desde sus comienzos, al Melodrama comenzó a hacérselo preceder por una introducción instrumental, llamada *Preludio* o *Sinfonía* o bien *Obertura*, que convirtióse siempre en más amplia e importante, alcanzando el máximo desarrollo en el arte wagneriano.

Y no tan sólo el comienzo del Melodrama, sino que también los Actos, separadamente, tuvieron sus Preludios, aunque menos amplios y densos que el primero (1).

Los Preludios, en el Melodrama, tienen la función de preparar, de elevar hasta el nivel estético del acto que debe dar comienzo. Ellos poseen forma muy variable; generalmente, más bien, son auténticas Fantasías, es decir, composiciones más o menos libres (ver Parte VI.). Sin embargo, es aplicable este concepto cuando el preludio es mayormente breve; si en cambio es extenso, como acaece a menudo en la Sinfonía u Obertura, entonces se impone un esquema a la estructura musical.

Con frecuencia, prima el tipo $A—B—A^1$, como en *Tannhäuser*, en *Tristán e Isolda*, etc., o bien, preséntase más orgánico y complejo como en la Obertura en su acepción propia (ver Parte VI.). De todos modos, el Preludio es la manera más antigua, eficaz y segura de insertar un trozo sinfónico en el Melodrama. Sin embargo, el Preludio, en verdad, más que insertarse, precede la parte dramática, que es preparada sin sufrir ninguna perturbación.

Interludios. Son mucho menos frecuentes, y más arriesgado su empleo que los Preludios. Preséntase en dos condiciones: a escena abierta, o bien, a telón bajado; y ambos casos, determinan una interrupción de la acción escénica, que, por cuanto bella sea la música, corta el acto y distrae más o menos profundamente la atención.

El compositor debe siempre recordar, que la escena tiene exigencias imperativas. Una vez que ella ha atraído la atención visual, ésta a su vez sigue la misma ley de la auditiva, es decir, exige siempre nuevas impresiones; de lo contrario, sobreviene la no satisfacción y el tedio. El espectador concede, ciertamente, momentos de pausa; pero, precisamente, los *concede*, vale decir, los tolera mientras está esperando gozar el espectáculo.

lodramática adolece de un desequilibrio que aún es latente; y ahora no faltan quienes, aun entre los más avanzados compositores, admiten que ciertas modalidades de las antiguas óperas tenían razón de ser, como así también, el retorno, directamente, a la forma "a base de números" de otra época.

(1) Denomínase Sinfonía u Obertura, tan sólo al Preludio que prepara el I. Acto.

En efecto, nada más desconcertante que ver la escena vacía, o bien ver bajar el telón, y estarse escuchando, mientras, un trozo de música. La sencilla y no grata realidad, se resume en la espera de la prosecución de la acción, y la música pierde mucha parte de su eficacia, por cuanto se le presta poca atención.

Dos ejemplos de intermedios en que la música magnífica, se halla entre lo mejor de la obra a que pertenece: la ascensión al templo del Grial en el I. y III., Acto del Parsifal.

Sin embargo, esas vigorosas páginas sinfónicas, rinden, en el teatro, mucho menos de cuanto de ellas se espera: es que, inevitablemente, se permanece a la espera de la visión del templo en grado mayor que a la atención de la orquesta. Y se realiza un esfuerzo para concentrarse; sábese que cada esfuerzo origina una mengua de aquella sensibilidad espontánea sobre la que acciona la obra de arte.

Otro ejemplo de eficacia, muy popular, es el Intermedio de *Cavalleria rusticana* de Mascagni; tan sólo, que en este caso el trezo llena una función especial: divide la acción en dos partes bien distintas y calculadas.

Postludios. Son también menos frecuentes y de uso más arriesgado que los Interludios. Obsérvese bien, que la función del Postludio es diferente de la del Epílogo. En efecto, éste resume y concluye el Melodrama, constituyendo una de las partes integrantes; en cambio el Postludio es un comentario, en cierto modo un agregado al melodrama mismo. En consecuencia, a continuación de la acción escénica, es difícil que un Postludio puramente sinfónico no proporcione sensación de incompleta satisfacción.

Remitiéndose al Encantamiento del fuego en *Valquiria,* a la muerte de Isolda en *Tristán,* prontamente se percibe que no son Postludios sino epilogos, en que la orquesta expresa la conclusión, es decir, precisamente el momento culminante y decisivo del acto y de la entera obra. Por tal razón, la acción escénica es conducida de manera de hacerse inevitable, fatal, la interpretación sinfónica de situaciones donde la palabra no tendría ya razón de ser.

EL RONDO EN SU ACEPCION PROPIA Y EN LAS DIVERSAS COMPOSICIONES SINFONICAS-AFINES

§ 172 Criterios generales. Se ha podido constatar ya el significado del *Rondó* en ocasión de tratarse la Suite (pág 191), y de cuanto se ha indicado a continuación, no puede dejar de reconocerse claramente la gran influencia ejercida por esta forma sobre casi todos los géneros de composiciones. Tal influencia nunca ha cesado; ha desaparecido tan sólo la costumbre de indicar cuando los diversos trozos se escriben *en Rondó.* Por tal razón, conviene estudiar separadamente los diversos tipos de Rondó, como resultan del número de sus *estrofas* y las correspondientes reexposiciones del *ritornelo,* y según, si las estrofas presentan o no temas nuevos, etc. Y por cuanto tal forma se emplea para casi cada género de composiciones, se citarán ejemplos de carácter bien diverso.

Remítese también a cuanto se ha aludido a pág 191: una característica del Rondó, es aquella en que el primer período, el *ritornelo,* que es la parte principal del trozo, se halle *en forma correctamente cerrada,* y con frecuencia es de tipo a — b — a^1. Encuéntranse ejemplos: en el Rondó de la Sonata para piano en *Re* Mayor, op. 53. de Schubert, donde la primera frase, a, ocupa los 10 primeros compases; la segunda, b, se extiende desde el compás 10 al 19, retornando luego, a. En el Final del Trío en *do* menor, op. 66, de Mendelssohn, para piano, violín y violoncelo, donde el entero primer período a — b — a^1 ocupa los primeros 32 compases. En el Adagio (también en forma de Rondó) de la Sonata para violín y piano en *Si* bemol Mayor de Mozart, donde el período completo ocupa tan sólo 12 compases.

Esta estructura ternaria no es obligatoria para los demás períodos o *estrofas* que se alternan con el *ritornelo.*

§ 173. Rondo de 3 períodos. Es la forma más simple, que se confunde con la así llamada "forma ternaria de canción", estudiada a pág 171, tanto que Clementi, en sus *Sonatinas* para piano, nº 4 y 6 (Ed. Peters), presenta el Rondó precisamente con la indicación "Da capo al fine". Posiblemente también Haydn ha entendido dar forma de Rondó al Final de su Sinfonía nº 9, elaborado también en

forma A — B — A^1 con coda. El primer período se extiende hasta el compás 32, el segundo desde el 33 al 81; sigue a continuación la reexposición de la primera parte, con 60 compases de coda. Después de cuanto se ha dicho, podríanse citar como ejemplos de Rondó de este tipo, todos los innumerables trozos de todo género, elaborados en forma de canción ternaria.

§ 174. Rondó de 5 períodos. Es una amplificación del tipo de 3 períodos, y presenta dos variedades:

Tipo A. — Esta variedad es elaborada con dos únicos períodos distintos: *A* y *B*, de acuerdo al siguiente esquema:

A — B — A¹ — B¹ — A²   Coda.

Tómese por ejemplo el conocido trozo para piano ' Armes Waisenkind'' del *Album para la juventud* de Schumann:

Ej. 279





En este ejemplo es bien clara la disposición de las frases indicadas con letras; sin embargo se habrá observado cómo todo el trozo está siempre en *la* menor, con excepción de la mínima y transitoria referencia a *Do* Mayor en el compás 2 con sus repeticiones. Aquí, tal vez el Maestro ha deseado producir así, el sentido de infantil melancolía que caracteriza la breve composición; pero es evidente que no puede ser siempre de la misma manera. Al contrario, ha podido verse desde la pág. 167, Parte III., qué principio regula la faz tonal, sea en la exposición de nuevos temas, como en la reexposición de aquellos conocidos.

Por otra parte, el carácter mismo del *ritornelo*, implica que el período repetido vuelve a presentarse siempre en su tonalidad. Y es precisamente en razón de tales principios, que el esquema de esta forma está así constituído:

A	B	A¹	B¹	A²
Tono principal	**Tono vecino**	**Tono principal**	**Tono principal**	**Tono principal**

donde los tres últimos períodos A^1 — B^1 — A^2 se hallan *en el mismo tono principal* (1).

Respecto a las relaciones de extensión de los diversos períodos rige siempre lo establecido a pág **168** sobre la preponderancia del primero y la tendencia a la prolongación del último. Rige también lo referente a la parte central; más aún, la tendencia a la brevedad se acentúa todavía más en el tercer período A^1, situado justamente en el medio y tiende a ser el más breve de todos.

Un interesante ejemplo de esta forma en movimiento lento, se encuentra en el *Adagio molto* de la Sonata para piano, nº 5 (op. 10, nº 1) de Beethoven. El primer período *A*, es decir el *Ritornelo*, se halla en *La* bemol Mayor; comenzando así:


Ej. 280



y ocupa los primeros 16 compases, seguidos de un pasaje que conduce a *B*, en el compás 24, en *Mi* bemol Mayor.

Ej. 281



En el compás 46 retorna *A* en su tonalidad de *La bemol*, y con la última reexposición de *A*, finaliza el trozo.

En ésta, se observan dos cosas: una modificación del período mismo a continuación de los primeros compases más característicos, y una leve prolongación final. En efecto, es evidente que la reexposición por tres veces consecutivas de un mismo episodio musical, más aún si de movimiento lento, puede sugerir, naturalmente, alguna variación o sucesión de frases más o menos diferentes de aquellas que integran el período del tema inicial. Así pues, *las reexposiciones*, especialmente la última, *pue-*

(1) Referente a estas relaciones tonales, consultar al respecto a pág. **170**.

den dar lugar a cierta renovación, casi a nuevos episodios del tema mismo. Se ha indicado *especialmente la última* reexposición, por cuanto el final del trozo pide una amplificación, que puede también no existir, como en el ejemplo de Schumann citado más arriba; pero que sin embargo es bien natural, según ha podido observarse ya otras veces. Por tal razón, también en esta forma puede presentarse una coda de amplitud variable.

Un ejemplo de movimiento rápido se encuentra en el Rondó de la Sonata para piano de Beethoven nº 19 (op. 49, nº 1). El trozo está en *Sol* Mayor, y el ***ritornelo A***, se extiende desde el comienzo hasta el compás 16. Aquí comienza un pasaje que, tocando *sol* menor, conduce a *Si* bemol Mayor, donde afírmase el período *B*. Por medio del mismo pasaje, retórnase a *A* en *Sol* Mayor, tono principal, en el cual vuelve a presentarse también *B*; y, 30 compases antes del final, retorna todavía ***A***, que con una breve coda, cierra el trozo.

Cítase, para terminar, un último y hermoso ejemplo de esta forma, aunque en el estilo contrapuntístico, la diferenciación de los períodos sea a menudo mucho menos clara que en el estilo más o menos homófono: el Final de la II. Sonata en *do* menor, publicada en el I. volumen de las obras para órgano de Bach. Además de la belleza de los temas y de los desarrollos, es aquí admirable el equilibrio de la forma (1).

Nótese, luego, cómo vuelve a confirmarse cuanto se ha indicado a pág **176**, sobre el concepto de reexposición en la Fuga. En efecto, el trozo de referencia no está muy alejado de una Fuga a dos temas, y los dos retornos del tema principal en A^1 y en A^2, ofrecen el acrecentamiento de interés aportado por el "estrecho" (2).

A este tipo de Rondó pueden también agregarse los Minués y los Scherzos en los que el mismo Trío se reexpone dos veces, como se ha aludido a pág **222**.

§ 175. Tipo B). Esta otra variedad está integrada por tres períodos diferentes: *A*, *B* y *C*, de acuerdo al siguiente esquema:

$$A - B - A^1 - C - A^2 \qquad \text{Coda.}$$

La diferencia entre esta disposición y la expuesta a pág **245**, reside en el cuarto período, que en este caso es *diferente del segundo*. Y por la ley tonal de pág 167, se obtiene el siguiente giro de tonalidad:

A	B	A¹	C	A²
Tono principal	I. Tono vecino frec. Dominante	Tono principal	II. Tono vecino frec. Subdomin.	Tono principal

(1) Excepción hecha respecto a la extensión del primer período, que supera también el último.

(2) Las 6 Sonatas, de las cuales se considera aquí la II., son, en cuanto a estructura de los varios trozos (especialmente aquellos de movimiento rápido), una derivación de la antigua **Sonata da Chiesa** italiana, dependiente de la Fuga (ver Parte VI.).

Es decir, los Maestros clásicos, en general, presentan la primera estrofa *B* en un tono *más bien claro,* característico de Dominante; y la segunda estrofa *C* en un tono de carácter típico al de Subdominante, por tanto, *algo subordinado, algo obscuro,* en manera de preparar correctamente la última reexposición del tono principal (1).

Las dos estrofas *B* y *C* pueden ser: *tan sólo intermedios sin relevante voluntad temática, separadas entre sí por las reexposiciones* del ritornelo.

Un ejemplo de movimiento rápido, de máxima claridad, aunque de limitado valor musical, hállase en el *Final* de la Sonatina nº 9 de Clementi. El tema principal, más bien, el *solo tema*, en *Do* Mayor, comienza:



comprende 16 compases, y se enlaza mediante un breve pasaje, a una primera *estrofa* en *Sol* Mayor, casi sin carácter definido, que se presenta así:



y luego vuelve a coligarse a la primera reexposición del *ritornelo*. Al cual síguele una segunda *estrofa* en *do* menor:



que vuelve a conducir luego a la última repetición del *ritornelo,* seguido de 18 compases de coda.

Presenta otro ejemplo notable de movimiento lento, el *Largo appassionato* de la Sonata para piano de Beethoven op. 2, nº 2. El *ritornelo* (el solo auténtico tema) se extiende desde el comienzo hasta el compás 19, con un período de tres frases de forma *a—b—a*[1]. Desde el compás 19 al compás 31, existe una primera *estrofa* o episodio secundario. Retorna el tema hasta el compás 50, seguido de un segundo episodio secundario o *estrofa*, diferente de la primera. En el compás 58 vuelve a

(1) Relaciónese este esquema tonal con lo indicado a pág.169.

presentarse el tema principal, en modo menor, y con un amplio episodio final, el trozo termina en modo Mayor. En la faz tonal, el tema se presenta siempre, regularmente, en *Re* Mayor, con excepción de la última vez cuando comparece primeramente en *re* menor. Las dos *estrofas* se hallan: la primera en *si* menor, la segunda en *Sol* Mayor; tono éste que vuelve a conducir oportunamente a la Tónica.

§ 176. *Las dos estrofas B y C, tienen, es cierto, un carácter temático; pero dependen del tema principal, de tal manera, de ser casi dos episodios secundarios del tema mismo, en tonos vecinos.*

Clementi, trata a menudo así sus Rondós de 5 períodos, y de manera poco diferente procede Mozart, p. ej., en el conocido breve Rondó que cierra, tanto en *Do* Mayor la Sonata para piano (K. 545); como en *Fa* Mayor la Sonata (K. 547). Rondó que en *Do* Mayor, comienza con el siguiente *ritornelo A*:

Ej. 285



al cual síguele la primera *estrofa* o episodio secundario *B*, en tono de Dominante:

Ej. 286



(obsérvese la dependencia de este período del tema *A*). Retorna el tema A, seguido de la otra estrofa o episodio secundario *C*, que se presenta de este modo:

Ej. 287



en el tono relativo menor; y con la última repetición de *A* y una coda de 13 compases (ligeramente diferente en sus dos versiones, una en *Do*, la otra en *Fa*), termina el trozo.

De manera análoga es conducido el hermoso final de la Sonata (K. 310), también para piano, del mismo Mozart, y el final de la Sonata nº 12, op. 26 de Beethoven. Esta dependencia de las *estrofas* del tema del *ritornelo*, era cosa corriente en los Rondós de los antiguos Maestros. Diríase casi, que entonces el más seguro y constante elemento de contraste en las *estrofas*, era la diferencia de tono.

§ 177. *Las dos estrofas B y C son auténticos temas independientes, en sus propios tonos.* Así está elaborado el *Adagio* de la Sonata en *Si* bemol Mayor para piano y violín de Mozart. El *ritornelo A*, en *Mi* bemol Mayor se presenta así:

Ej. 288



y ocupa 12 compases. Sigue la primera *estrofa B*, en *do* menor:

Ej 289



Y después de 4 compases de enlace, repítese el *ritornelo A* todavía en *Mi* bemol Mayor, pero reducido a tan sólo 4 compases por efecto de la tendencia a la brevedad de los período centrales. Viene a continuación el cuarto período con la segunda estrofa *C* en *La* bemol Mayor, que se presenta de la siguiente manera:

Ej. 290



y después de 12 compases, se reexpone por última vez el período inicial *A*, en su tono propio, reducido también aquí a tan sólo 4 compases, pero seguido de una breve coda.

Pertenecen a este tipo los *Minués*, los *Scherzos*, las *Marchas en forma de Rondó*, sobre lo cual se ha tratado a pág **222** y **226**.

§ 178. Rondó de 7 períodos. Es una ulterior amplificación del tipo más simple *A—B—A¹*, y del de 5 períodos estudiado más arriba, y presenta dos variedades:

Tipo A). $A — B — A^1 — C — A^2 — D — A^3$ Coda.

En este caso, cada vez que el *ritornelo* se presenta, alterna con una *estrofa* nueva; la cual puede contener un tema nuevo, o bien, puede ser un nuevo episodio secundario del tema principal. ***En todo caso, las estrofas van todas en igual número de tonos diferentes del tono principal.***

Esta forma, que recuerda la de la *Gavota en forma de Rondó* del Padre Martini, analizada a pág **193** y subsiguientes, preséntase, p. ej., en el *Final* de la Sonata (K. 533), para piano, de Mozart.

El ritornelo *A*, en *Fa* Mayor, llega hasta el compás 12. A continuación viene la primera estrofa *B*, que es un episodio secundario dependiente del tema principal, pero en *Do* Mayor, y que con característica de pasaje, vuelve a conducir en el compás 39 a *A*, que vuelve a presentarse en forma variada. En el compás 51 interviene

otro episodio secundario *C* de 17 compases en *re* menor; y después de un pasaje modulante, en el compás 83 vuelve el ritornelo *A*, también variado. En el compás 95, sobreviene el tercero y último episodio secundario *D*, en *fa* menor, seguido en el compás 119 de la última reexposición de *A*, a la que síguele, en el compás 131, una amplia coda, donde vuelven a encontrarse casi todos los elementos temáticos del trozo.

§ 179. Tipo B). $A - B - A^1 - C - A^2 - B^1 - A^3$

Aquí el *sexto período*, en lugar de contener una estrofa nueva, es una reexposición de la segunda estrofa *B*. Por tanto, siempre en razón del principio tonal de pág 167, mientras las estrofas *B* y *C* (en los períodos segundo y cuarto) poseen un tono propio, diferente del tono del *ritornelo A*, la reexposición de *B* en B^1 prodúcese, *como todas aquellas de A, en el tono principal* del trozo. *Esta forma finaliza, pues, con tres períodos:* $A^2 - B^1 - A^3$, *todos en el mismo tono.*

Uno de los ejemplos más evidentes, sino más interesantes, es ofrecido por el Rondó de la Sonata (K. 311) para piano, de Mozart. El trozo comienza con *A*, así:

Ej. 291



cerrando el primer período, en *Re* Mayor, en el compás 26. A continuación de un amplio pasaje, preséntase en el compás 41, la primera *estrofa B*, en *La* Mayor:

Ej. 292



que se une, con un breve pasaje, a la primera reexposición del *ritornelo A* en el

compás 87. A continuación de un nuevo breve enlace modulante, preséntase en *si* menor en el compás 119, la segunda *estrofa C:*

Ej. 293



La cual, después de un pasaje muy amplio, terminando a manera de "cadencia" sobre un calderón en la Dominante de *Re* Mayor, vuelve a conducir a la segunda reexposición del ritornelo *A*. Y a continuación del pasaje que ya unió *A* con *B*, en principio (aquí modificado por razones de tonalidad), en el compás 206, vuelve a presentarse la primera *estrofa B, pero en el tono principal*, es decir, en *Re* Mayor. Y con la última réplica de *A* y algunos compases de coda, termina el trozo.

De manera similar al ejemplo de Mozart más arriba citado, pero con mayor contenido musical, es conducido el Rondó de la *Sonata patética*, para piano, el Final del Cuarteto nº 4, y aquel otro, realmente grande del nº 15, los tres de Beethoven. Será provechoso analizar detalladamente estos trozos. En el Rondó de la *Patética*, obsérvese que a continuación del primer tema, o *ritornelo A*, el cual se extiende hasta el compás 17, y un breve enlace de 7 compases, en el compás 25 comienza la primera *estrofa B* en *Mi* bemol Mayor. Estrofa que comprende tres motivos diferentes. El primero se presenta precisamente en el compás 25; el segundo, con terceras, se encuentra en el compás 37, y el tercero en el compás 44. En la reexposición de la *estrofa B*, en el compás 143, de estos tres motivos, el primero es omitido, *quedando solamente el segundo y el tercero.*

Mediante el esquema presentado a continuación, reconócese la clara simetría entre los dos grupos de episodios que lo integran, en relación al episodio central *C*:

A — B — A¹ — C — A² — B¹ — A³

Simetría por la cual el último grupo A^2 — B^1 — A^3, tórnase una reexposición del grupo inicial A — B — A^1; con la única diferencia de que al comienzo, la primera *estrofa B* estaba *en un tono diferente de A*, mientras que ahora *también está sujeto al tono principal.*

Esta disposición habíase hallado ya a pág 222, en ocasión de tratarse el *Minué* y el *Scherzo en forma de Rondó;* en la nota al pie de dicha página, se ha observado que Schumann había llamado *Intermezzo* a la estrofa central del Scherzo de su I. Cuarteto, precisamente en razón de dicha simetría (1).

El concepto y el sentido de la reexposición de los tres períodos iniciales, ha originado la forma más elevada del Rondó, llamada *Rondó-Sonata,* de la que podrá tratarse tan sólo en la VI. Parte de este libro, a continuación, precisamente, del estudio sobre la forma de Sonata.

§ 180. Relaciones entre los diferentes temas del Rondó. Considerándose los distintos tipos de Rondó, se ha dado preferencia a la disposición, a la alternativa, a las relaciones tonales y de extensión entre los temas y los períodos que los integran; sin embargo, aparte de estos elementos que podríanse llamar exteriores, existe otro de esencia íntimamente musical, y que ejerce una función de gran importancia: *la relación entre los distintos temas desde el punto de vista de su carácter, de su voluntad expresiva.*

La repetición constante, diríase casi *obstinada* del ritornelo, es decir, del tema principal, confiere a esta parte, a este tema, una importancia preponderante. Ha podido verse a pág 249, que a veces, más bien, el ritornelo es *el único y auténtico tema del Rondó.* Otras veces (pág 250, párrafo 176) los episodios que altérnanse con el tema principal, dependen de tal manera del mismo, de poderse considerar como sus respectivos episodios secundarios. Aún cuando existen dos (párrafos 173 y 174), o tres temas realmente distintos (párrafos 175 y 177), y también cuatro (párrafo 178), *uno solo domina el entero trozo y le confiere carácter general*: el primero, *el ritornelo,* aunque fuera tan sólo por la inasistencia por la cual repitiéndose, adquiere jerarquía. Los demás permanecen en segundo término, y con su diversidad contribuyen a un mayor realce del retorno del tema principal. Esta función de alternativa, peculiar de los temas secundarios, *no es función de auténtico contraste de oposición.* Los distintos temas del Rondó no se oponen nunca entre sí, realmente; aseméjanse a individuos de temperamento, de carácter diverso, que conviven de acuerdo, bajo preeminencia jerárquica. La oposición, el conflicto, y la preponderancia de uno de los elementos contrastantes, se hallará por extensión en la Sonata, en la forma denominada, por tal razóón, precisamente: *Rondó-Sonata,* sobre la que se tratará en la VI. Parte.

(1) Habíase observado ya en dicha ocasión, la elección poco feliz de los tonos de las distintas partes en el trozo de referencia.

§ 181. Forma: afines al Rondó. *De 4 períodos.* Es la primera y más natural amplificación del tipo simple estudiado a pág 163, y consiste en la repetición del mismo tipo; de modo que, en lugar de *A-B,* se obtiene:

A — B — A¹ — B¹

Forma en la cual, en razón del principio expuesto a pág 167, la disposición tonal es la siguiente:



Se advierte evidente la substancia de dicha forma, compuesta de dos partes: A — B   A¹ — B¹, de las cuales, la primera es una *exposición* de temas, y la segunda, una *reexposición,* con afirmación completa del tono principal (1) (2)

Un interesante ejemplo de este tipo se halla en el *Adagio* de la Sonata (K. 332), para piano, de Mozart. El trozo está en *Si* bemol Mayor, y el primer período *A* empieza:



y a continuación de una segunda frase de 4 compases, preséntase el segundo período *B,* en *Fa* Mayor, tono correctamente preparado, en razón de ser la segunda frase del primer período, en modo menor en vez de Mayor. En efecto, el sobrevenir del tono de Dominante adquiere mayor eficacia, si está precedido por el modo menor de tónica



(1) A su debido tiempo podrá constatarse la analogía en la relación de tonalidad entre los varios temas de una misma Sonata.

(2) De esta forma depende también la Obertura, de la que se trata en la VI. Parte



El segundo período *B*, que comienza así, es de 4 compases más largo del primero, *A*; lo cual, juntamente al carácter de breve coda, de que está dotada la prolongación, confiere claro sentido de conclusión transitoria, al final de esta primera parte *A* – *B* de la forma. Síguele la reexposición ligeramente variada de *A*, en el tono principal de *Si* bemol Mayor, y, a continuación, la reexposición de *B*, ligeramente variada también ella, y transportada también a *Si* bemol, cierra el trozo.

Aquí la reexposición en B^1, es en un todo similar a la exposición en *B*, únicamente transportada de tono; sin embargo, no se presenta siempre de la misma manera. Con frecuencia, la conclusión del último período es amplificada en modo de coda, o bien le es agregada a continuación una coda más o menos independiente. Es clasificado en este tipo también el *Scherzo* de la IV. Sinfonía de Schumann, del cual se ha aludido en el párrafo 151 de pág. 223.

§ 182. *De 6 períodos.* La forma breve de 4 períodos estudiada más arriba, puede considerarse como un Rondó de 5 períodos con dos temas, del cual haya sido omitida la última reexposición del ritornelo. Así:

$$A - B - A^1 - B^1 \quad - A^2$$

Esta manera de deducir del Rondó formas algo diferentes, pero dependientes del mismo, parece haber guiado tal vez a los compositores, y de especial modo a Haydn (1). En efecto, oportunamente podrá verse cómo, muy a menudo, los autores clásicos finalicen sus Sonatas, Cuartetos, Sinfonías, con el Rondó; ya sea precisando la indicación respectiva o sin ella. También, con frecuencia Haydn trata sus Finales (de carácter revelando cierta soltura y aún franca alegría) en base a una forma de 6 períodos, de estructura binaria (es decir, terminando con un tema que no es el principal). Ello recuerda precisamente a un Rondó de 7 períodos modificado así:

$$A - B - A^1 - C - A^2 - B^1 \quad - A^3$$

Es evidente que dicha derivación depende del tipo más arriba indicado, con 3 temas, y no ya del tipo con 4 temas estudiado a pág 252. Contrariamente, el extenso trozo llegaría a terminar con un tema nuevo (que debería estar también en tono nuevo); mientras que, en cambio, la modificación recientemente considerada, con-

(1) El cual, con frecuencia, adopta una singular libertad en el empleo de las formas tradicionales.

cluye con la reexposición del segundo tema *B*, el cual, como es sabido, preséntase regularmente en el tono principal.

§ 183. Formas de carácter más complejo. No es propósito, ciertamente, tratar de estudiar las más diversas formas que se puedan elaborar mediante la variada agrupación de los tipos simples y compuestos ya conocidos. El ingenio y el buen gusto de los compositores, tienen, en este sentido, amplia libertad de elección, sea con la intención deliberada, como asimismo con la guía del sentido musical. Cítanse a continuación tan sólo algunos ejemplos, que evidencian cómo dichas formas mayores, no solamente sean posibles, sino que también empléanse, prácticamente, en composiciones de estilo nada abstruso y rebuscado.

He aquí, en primer término, un trozo de los más conocidos: la Bagatelle en *Sol* Mayor de Beethoven, op. 33, nº 6:

Ej. 296




calando
decresc.
pp
sf
tr
A³ variado
p
B¹
cresc.
A⁴



En este caso, como indicado en el transcurso del trozo, se desarrolla la forma siguiente.

A B A[1] C A[2] A[3] var. B[1] A[4] B[2] var. A[5] var. coda

Es decir, una amplia forma de 10 períodos, en dos grupos de cinco cada uno, con el segundo grupo enriquecido por una variación de los períodos ya conocidos, y el todo coronado por una coda.

§ 184. Otro ejemplo muy instructivo, es ofrecido por el *Tempo di Minuetto* de la Sonata nº 8 para piano y violín del mismo Maestro. El trozo está en *Mi* bemol Mayor, y comienza con el siguiente tema *A*, el principal, que actúa de *ritornelo*, como en un Rondó:



y comprende desde el comienzo del trozo hasta el compás 16 inclusive. **En el compás 17** aparece una *estrofa B*:



que se extiende entre los compases 17 y 29, y partiendo de *do* menor modula a *sol* menor, cuya insistencia podría significar una alusión a la dominante de *do* menor; vuelve, en cambio, al primer tema *A* en *Mi* bemol desde el compás 30 hasta el 37, es decir, reducido a la mitad de su extensión. En el compás 38 síguele una reexposición de *B* en su respectivo tono, y otra vez la de *A*, en el compás 51, también reducido a 8 solos compases. En el compás 59 hace su aparición una segunda *estrofa C* en el mismo tono que *A*, es decir, en *Mi* bemol Mayor.





que se extiende hasta el compás 74. Con el siguiente, comienza un pasaje que se extiende hasta el compás 106, y tocando el tono de *mi* bemol menor, prepara la reexposición del período inicial *A*, esta vez *no reducido*, y seguido de la reexposición de *B;* luego de *A* reducido; nuevamente de *B*, y otra vez de *A*, reducido. Es decir, *se repiten*, directamente, los 5 *primeros períodos*. En el compás 143, vuelve nuevamente también la segunda estrofa *C*, pero aún ella reducida, tan es así que llega únicamente hasta el compás 158. Aquí comienza un pasaje, una especie de peroración, que hace desear la última, definitiva reexposición del primer tema, el cual se presenta en el compás 171, y con sentido de correcta conclusión, termina el trozo. Desde que, aún a través de la clara naturalidad de los temas y de los desarrollos, es sumamente difícil darse cuenta cabal a primera vista, de una forma tan compleja, preséntase a continuación el esquema siguiente:

A —	B —	A¹ —	B¹ —	A²	C —	A³	B² —	A⁴ —	B³ —	A⁵ —	C¹ —	A⁶
compases 1 — 16	17 — 29	30 — 37	38 — 50	51 — 58	59 — 74 + 75 — 90	91 — 106	107 — 113	114 — 121	122 — 134	135 — 142	143 — 158+159 — 171	171 — 189

(1) Este tema tiene mucha analogía con el de la Sonata op. 58, de Haydn. El mismo Beethoven lo ha empleado varias veces, entre otras, en el I. tiempo de la Sonata nº 5 (Op. 10, nº 1) para piano, y también, más claramente, en el I. tiempo de la Sonata nº 31, del Op. 110 (observación de V. d'Indy).

Este esquema demuestra el perfecto sentido arquitectónico con que Beethoven ha compuesto el trozo.

La gran forma está integrada, en cierto modo, por dos grupos de 7 períodos (aludida más arriba) que se enlazan en la reexposición central de *A*, en el séptimo grupo. El valor preponderante de dicha reexposición es indicado por el Maestro mismo, que prepara este retorno por medio de un pasaje a modo de peroración entre los compases 75 y 90, y luego repite el período inicial *completo, sin las abreviaciones como en las demás reexposiciones*. (En las cuales, para recordar la abreviación, se hace aparecer en dicho esquema una línea vertical al lado de la letra). Igual cosa sucede con respecto a la reexposición final, preparada también ella por una peroración.

En cuanto a la faz tonal, es evidente que las reexposiciones de *B* no podían seguir la regla general de pág. **167**, sin que casi todo el trozo volviera en *Mi* bemol Mayor de un extremo al otro. Por tal motivo, Beethoven las ha dejado en su propio tono, tanto más, que tratándose de un período modulante, tan sólo así podía satisfacer su función característica en el conjunto de la forma.

§ 185. Cítase, para terminar, un último ejemplo de este género de gran arquitectura, relevándose la importancia y la necesidad de proceder a su lectura y análisis minuciosamente, aunque más no fuera por la rara belleza de la obra. Se trata del magnífico *Preludio* en *Mi* bemol Mayor para órgano, de J. S. Bach, (volumen IV). No será difícil reconocer esta forma:

$$A - B - A^1 - C - A^2 - B^1 - (A)^3 - C^2 - A^4$$

Forma de por sí imponente, y desarrollada con dimensiones notables. En el séptimo período se ha colocado la letra (*A*) entre paréntesis, por cuanto el retorno del primer tema, bastante reducido en sus dimensiones en el período quinto, se ha trocado aquí en una fugaz alusión; posiblemente para no gravar el trozo con otra reexposición integral. Es, en realidad, el mismo procedimiento reconocido más arriba en el *Tempo di Minuetto* de Beethoven: la abreviación de las reexposiciones intermedias, una refirmación del principio expuesto a pág. 168, párrafo 102.

La grandiosidad de la estructura, la vigorosidad de los temas y la potencia de sus desarrollos, todo contribuye a hacer de éste, un trozo maravilloso.

SEXTA PARTE

FORMA SONATA

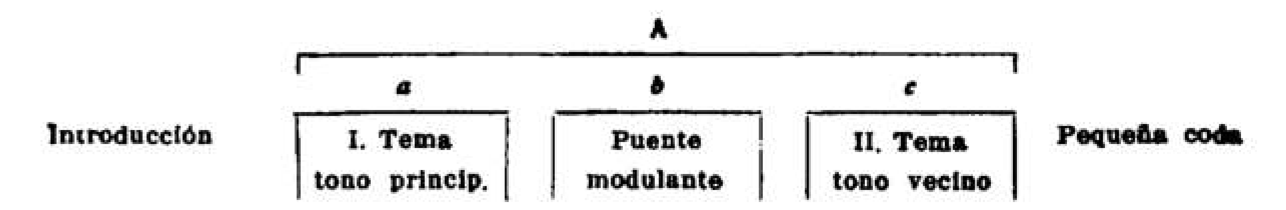
§ 186. Criterios generales (1). Entiéndese así llamar al solo ***primer tiempo*** de Sonata para uno o dos instrumentos, como también de Trío, Cuarteto, etc., o de Sinfonía, siempre que sea un movimiento movido o moderado; si en cambio, el movimiento es lento, generalmente se usan otros tipos. Es una forma que empléase aún para cualquier otro tiempo, con excepción del Minué, y es la más importante y perfecta entre las formas tradicionales. Ella puede considerarse un perfeccionamiento, un enriquecimiento de la forma de canción ternaria $A—B—A^1$ ya estudiada a pág. 171 y subsiguientes, e históricamente, una transformación del tipo binario $A—A^1$, considerado a pág. 159.

A	B	A
Exposición temática	Desarrollo	Reexposición

Precisamente, porque la Sonata es un *enriquecimiento* de este tipo simple, conviene estudiar separadamente las tres grandes partes $A—B—A^1$.

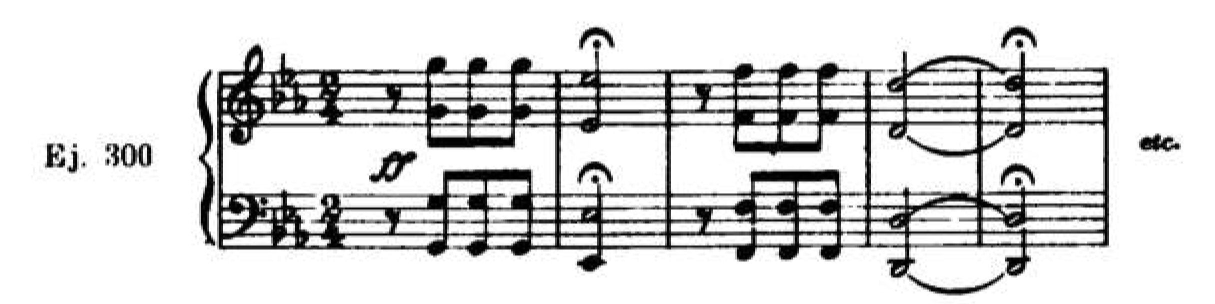
(1) Antiguamente distinguíanse, la **Sonata da chiesa**, destinada a preceder una **Cantata** y que se componía de una sucesión de trozos de carácter más bien austero, derivados de la Fuga y el Motete, y la **Sonata da camera**, que era una sucesión de danzas estilizadas o de trozos derivados de la Canzona y del Madrigal. En la **Sonata da chiesa**, la derivación contrapuntística originaba una tradicional dependencia de la forma de la Fuga para todos los trozos rápidos, mientras que los lentos eran casi tan sólo introducciones o intermedios. En cambio en la **Sonata da camera**, la derivación de la danza o de la canción, confería a la forma de los diversos trozos o tiempos, el tipo binario (ver pág 159 y subsiguientes) y en dichas condiciones (como se ha visto a pág. 177) la Sonata confundíase con la Suite, etc. Los primeros creadores de la Sonata fueron Giovanni Legrenzi, G. B. Vitali, G. B. Bassani, A. Corelli, G. Tartini, etc. Con la evolución del arte, la forma de los distintos tiempos fué transformándose, de lo cual resultó el primer tiempo de Sonata con dos temas y de tipo complexivamente ternario: el modelo más perfecto de arquitectura musical, que ahora es objeto de su estudio, y del cual H. Riemann reconoce el primer ejemplo auténtico en **Evaristo Felice dall'Abaco** (1662-1726). De la Sonata de cámara deriva todo el arte sinfónico moderno, y que tratada tan sólo con pocos instrumentos solistas, llámase todavía precisamente, música de cámara. De la diferenciación entre **Sonata da camera** y **Sonata da chiesa**, hállanse vestigios todavía en la música actual, ligadas al carácter de algún instrumento singular. Así, p. ej., las Sonatas para órgano, aún no teniendo relación alguna con el arte de iglesia, conservan siempre una relativa dependencia con la Fuga. La que aparece empleada, no sólo como trozo separado, p. ej., de final; sino que también como desarrollo, como acrecentamiento, etc. Así, a la Sonata para Organo, a menudo fáltanle los caracteres propios de la forma tradicional de Sonata, aún en las compuestas por autores formalistas. Véanse, p. ej., las Sonatas para órgano de F. Mendelssohn.

§ 187. A. EXPOSICIÓN TEMÁTICA. Esta primera parte en sí ya tiene su forma, que puede establecerse así:



Mientras tratábase de los tipos afines del Minué, ha podido verse (pág. 220 y subsiguientes) cómo una de las más naturales amplificaciones de una forma consista en hacerla preceder de una *introducción*, y seguir de una *coda*. Por ello, estos dos elementos pueden existir, pero también pueden faltar; en todo caso, son de dimensiones e importancia muy variables. La introducción, obsérvese bien, no prepara tan sólo la exposión temática; sino que también el entero trozo. De todas maneras, en esta primera parte, la substancia está contenida en los tres períodos *a*, *b*, *c*, y especialmente en *a* y en *c*: los períodos de ambos temas.

§ 188. LA INTRODUCCIÓN. De acuerdo a lo indicado más arriba, no es obligatoria; existen formas, también muy amplias, que no la poseen, y comienzan directamente con el I. tema. También se ha dicho que son muy variables, su substancia y su importancia; en efecto, p. ej., en la II. Sinfonía de Beethoven, la introducción ocupa 33 muy lentos compases, que parecieran aludir a una obscura tragedia; en la VII,. existen 62 compases; en cambio, en la III., la *Heroica*, todo se reduce a un repetido acorde de tónica: precisamente, el mínimo llamado a la atención del auditorio. Cuando la introducción es tan breve, no es el caso de referirse a carácter estético. Otras veces, equivale a una fugaz alusión al motivo mismo del tema, como en la V. Sinfonía de Beethoven:



Alusión que, como en este caso, debe tener sentido de suspensión. En cambio, cuando posee cierta amplitud, el carácter de la introducción es indeciso, modulante, más o menos obscuro, de manera que la entrada del I. tema revele el sentido y la satisfacción de un rayo de luz a continuación de la tristeza de la penumbra. Obsérvese, en tal sentido, los ejemplos citados, II. y VII. Sinfonías de Beethoven, y su Cuarteto op. 59, nº 3.

A veces, la introducción vuelve a encontrarse (total o parcialmente, o aún reducida a una simple alusión) al comienzo del desarrollo, o en la coda final del trozo. Un ejemplo, entre los más conocidos, proporciónalo el I. tiempo de la *Sonata patética* de Beethoven, en que la introducción retorna en ambos puntos indicados más arriba. En cambio, en la I. Sinfonía de Haydn, vuelve tan sólo en la coda; y en el Cuarteto op. 127 de Beethoven, se la encuentra dos veces, una al comienzo, y otra en el transcurso del desarrollo.

En estos casos, especialmente en lo que se refiere a Beethoven, la introducción asume una función más importante que la de la preparación del trozo, como casi imponiendo silencio al auditorio; ella conviértese en un auténtico elemento de contraste, en un elemento activo, necesario en la estructuración misma de la forma.

Esta función y esta importancia son mayores aún, por ejemplo, en la Sonata para piano op. 53 de Beethoven; cuya introducción al último tiempo (Rondó) es tan amplia y necesaria al conjunto de la obra, que llega hasta a originar inseguridad si la Sonata tuviere efectivamente dos o tres tiempos (1), o, si en cambio, no tuviere la colocación y la función contrastante de un Adagio; por cuanto, comprendida, como así se halla, entre dos tiempos muy movidos (2).

§ 189. *a*) El I. Tema. Es la base del entero trozo (3). En este período, de amplitud muy variable, preséntase el principio generador y la disposición equilibrada de toda la forma. Principio generador, por cuanto es el elemento principal, vital, creador de la entera composición; disposición equilibrada, por cuanto todo deberá conservar proporción respecto a su dimensión. El I. tema, cualquiera fuere su carácter estético y expresivo, debe ser claro, como para afirmarse en seguida con una fisonomía decisiva y fácilmente comprensible. En la Sonata, los temas deben poseer, mas que nunca, el carácter de *exposición temática*, expresión ésta usada anteriormente, pero que aquí conviene aclarar en su preciso significado. Llámase así un período aún doble, triple, en el que una idea musical es presentada de manera clara, positiva, como quien, hablando, expone abiertamente pensamientos y sentimientos, sin entender aportar todavía consecuencias, mediante raciocinios, deducciones u otra cosa. En la música, ello verifícase (diríase exteriormente) cuando se procede por movimientos temáticos y tonales claros, decisivos, relativamente simples, manteniéndose en relación bastante directa con la fisonomía de los principales motivos, y afirmando (aún con largueza) el tono en que se comienza y se termina. Por cuanto, una exposición temática es, respecto a la faz tonal, relativamente libre, pero siempre basada en un tono determinado.

(1) Generalmente, la introducción no se considera entre los tiempos de Sonata, Sinfonía, etc.

(2) Sobre el conjunto de la Sonata, y el número y las relaciones entre los trozos que la integran, consultar a pág. 306 y subsiguientes.

(3) A pág. 164 se ha tratado sobre el valor de la expresión tema.

He aquí un ejemplo de los más evidentes:

Ej. 301

L. van Beethoven. *Cuarteto, op.* 59. *Nº* 3.





El primer período elabórase, en manera de fijarse perfectamente, en la mente del oyente, pero así también de ligarse en perfecta unidad con el remanente del trozo; condiciones éstas que conducen a las dos siguientes indicaciones: 1. — *La estructura del período* (en toda su amplitud) *requiere el tipo afirmativo* (1), de modo que los motivos generadores del tema, en sus repetidas presentaciones, se afirman eficazmente en el oyente. Una exposición temática de frases siempre diferentes, según ha podido verse a pág. 228 y subsiguientes tratando sobre la melodía continua, no hallaríase, por tanto, adecuadamente ubicado en un tema de Sonata, de Sinfonía, etc. Esta norma resulta evidente en todas las obras sinfónicas de Clementi, Mozart, Haydn, Beethoven, etc., norma cuya exactitud sería conveniente fuera verificada. 2. — *Aún un período de tipo a — b — a¹* (ver pág. 76 , ej. 154) como empléase, p. ej., en el Rondó (ver pág 244) *sería inoportuno.* Esta construcción tan decisivamente conclusiva, no se adapta bien a la estrecha unidad de la forma de la que se está tratando; en efecto, la reexposición de la frase inicial aporta de por sí una sensación de reposo que aquí sería inoportuna (2).

Una forma de exposición temática conveniente en dichas condiciones para el I. tema, es aquella fugada (3). Su sólida unidad estructural, su característica vo-

(1) Ver pág 53 , respecto al significado de las dos expresiones: tipo afirmativo y tipo negativo.

(2) Un caso análogo (aunque respondiendo a otras razones) ha podido constatarse en ocasión de tratarse respecto al Preludio (pág 199 párrafo 135). Los casos raros opuestos, como el de la Sonata para piano nº 5 de Beethoven (op. 10, nº 1), pueden considerarse como excepciones, que, por tanto, no dejan de confirmar la regla.

(3) Con ello no se entiende aludir al estéril acertijo a base de notas, practicado todavía en muchas escuelas; refiérese, en cambio a la viva, expresiva manera de desarrollo imitativo, similar, recurriendo a una comparación extramusical, a la conversación entre varias personas inteligentes; manera que, en dos épocas distintas, tuvo por maestros su-

luntad tonal, las repeticiones del tema en sus entradas sucesivas, todo responde bien a la función del período de referencia. Pero estos mismos caracteres establecen un procedimiento tan compacto, tan austero, que no siempre puede convenir. Por tal razón, empléaselo de preferencia en sonatas para órgano, o para piano, de carácter elevado y grave al mismo tiempo.

El I. tema puede hallarse en dos condiciones diferentes: 1.— ser un episodio distinto, que, como característica de la exposición temática, termina en el mismo tono con que comienza, positivamente, con una cadencia conclusiva; 2.— o bien, puede estar tan estrechamente ligado a la continuación del mismo, al Puente, de no poderse realmente separar, ni en la faz tonal, ni en la temática. En el primer caso, el período del primer tema es independiente, y se puede considerar seguidamente; en cambio, en el segundo caso, es necesario tratarlo juntamente con el Puente, en el párrafo siguiente. Es una consecuencia de la gran unidad complexiva que domina toda la forma Sonata, y aún permitiendo reconocer los diversos elementos, los hace concebir, sentir, como necesaria consecuencia recíproca, de manera que el reposo auténtico, completo, se obtiene tan sólo al final.

Por ello, cuando como en el caso nº 1, el episodio del I. tema termina con un final positivo sobre la tónica (ver ej. 301 de pág 268) para evitar que el mismo asuma un carácter demasiado conclusivo; en el punto mismo en que se produce la cadencia final del I. tema (como en el ejemplo citado) comienza el Puente, del cual se tratará más adelante.

Desde el punto de vista de la amplitud, no se pueden fijar normas constantes; cada compositor decide, de acuerdo a su voluntad y a su sentimiento, la relación conveniente entre las dimensiones y la vitalidad de sus propias obras. Una sonata fácil, sencilla a menudo llamada Sonatina, de la que han legado hermosas concepciones los Maestros clásicos, no podrá, ciertamente, poseer las dimensiones de una Sinfonía. Así tampoco una Sinfonía para pequeña orquesta, como han dejado imperecederas Mozart y Haydn, podrá tener la misma amplitud que una Sinfonía para las grandes orquestas actuales. También los medios ejercen, por tanto, gran influencia sobre las dimensiones de una misma forma. Luego, un movimiento rápido transcurre más pronto que uno lento, por consiguiente, diversidad de medida para producir el efecto deseado; y por cuanto el I. tiempo de Sonata o Sinfonía, de que se está tratando, refiérese siempre al tipo movido o moderado y no al de movimiento lento; sin embargo, existen muchas graduaciones, que pueden influir sobre la dimensión del trozo. El ejemplo nº 301, puede servir de modelo para el tipo medio de Sonata o de Cuarteto, y para las pequeñas Sinfonías, actualmente olvidadas, y que aún podrían aportar importantes beneficios al arte.

§ 190. *b*) El Puente. Es una fase transitoria que coliga el episodio y el tono del I. tema con el del II., y tiene, por tanto, carácter modulante.

mos a Palestrina y a Bach, que con sus obras demuestran haber sido artistas, excelsos poetas, desdeñosos de toda pedantería y todo vacuo artificio, manifestándose aún incomparables maestros también de la técnica.

Haciendo continuación respecto de lo indicado a pág. 269 sobre las dos diferentes condiciones en que puede encontrarse el I. tema en relación al puente; éste, también puede ser: 1.— independiente, con fisonomía y elementos temáticos propios; 2.— o bien, estar indisolublemente ligado al I. tema, de manera de convertirse casi en un apéndice modulante, aunque teniendo un motivo nuevo y personal.

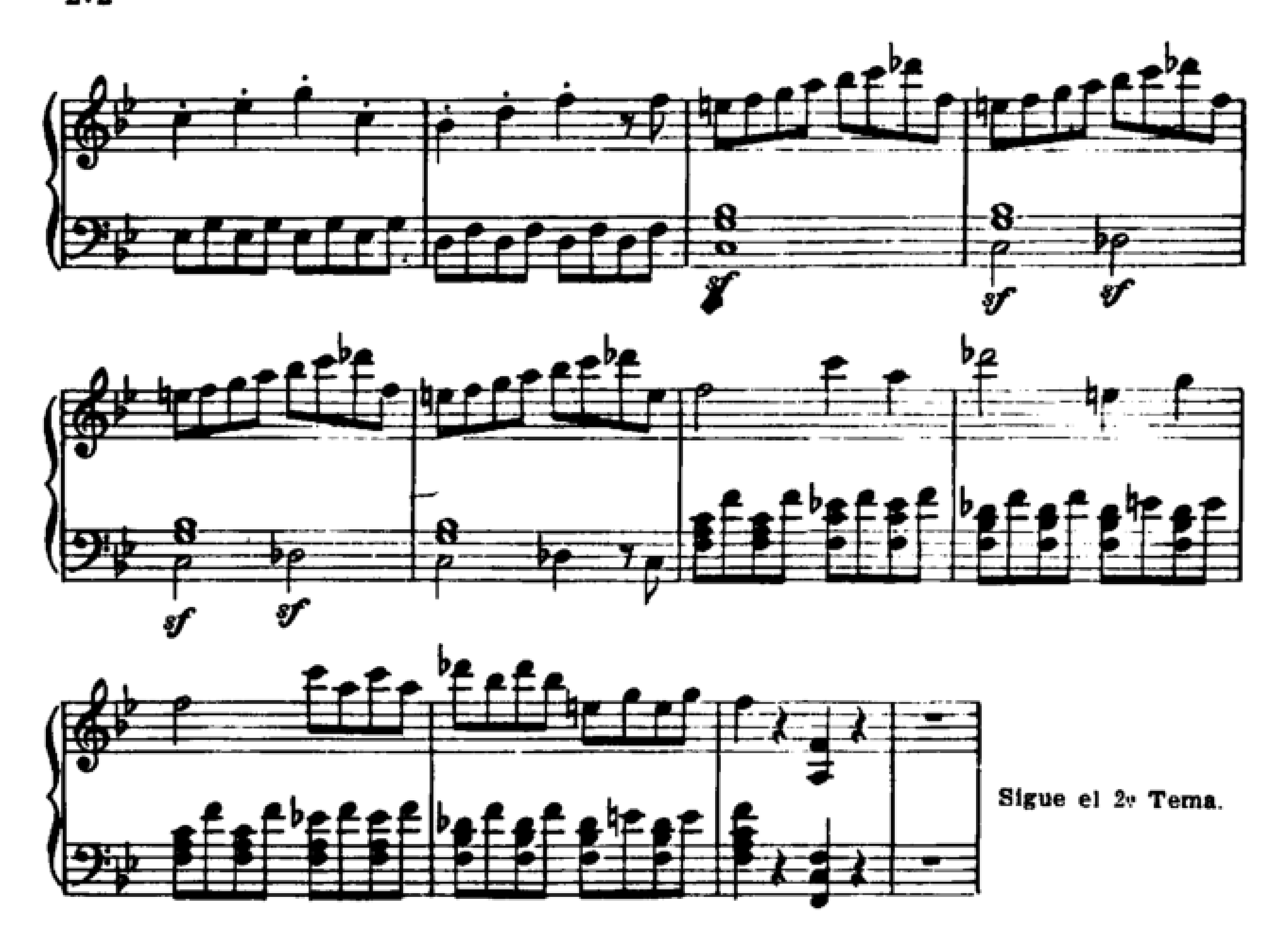
En primer término, se considerará la manera nº 2, empleada de preferencia por los Maestros anteriores a Beethoven, aunque ellos no desconocieren el puente independiente; y mientras el mismo Beethoven empleara el puente ligado en muchas e importantes obras suyas, aún en las últimamente escritas. Dos solos ejemplos de los más significativos: la última Sonata para piano y la IX. Sinfonía.

Puente inseparable. Generalmente, los Maestros clásicos exponen primeramente un período decididamente tonal (que sería el tema en su acepción propia), a lo sumo deteniéndose en la Dominante (en el sentido tanto del acorde como del tono) seguido a continuación, de un segundo período (que sería el puente en su acepción propia) el cual vuelve a tomar el principio del tema en la Tónica, modula haciendo concurrir a menudo motivos y elementos nuevos, y por tanto, propios del puente. En estas condiciones, la diferenciación establecida más arriba entre Tema y Puente, es ficticia, por cuanto, en realidad, trátase de un período doble, de tipo afirmativo, que, partiendo de la Tónica y volviendo a presentar su comienzo en la Tónica misma, modula hacia el tono del II. Tema. He aquí, por ejemplo, el principio de la Sinfonía en *sol* menor (K. 550) de Mozart:

Ej. 302




suspendido en la Dominante
2º Período modulante
con motivos nuevos y propios del Puente



El "puente independiente", con motivos propios, aunque no desconocido (como se dijo ya) por los Maestros anteriores a Beethoven (1), fué confirmado y preferido por el mismo Beethoven. Mientras separa el puente del I. tema, enriquece la forma con nuevos elementos, con un tema nuevo, casi. Pero es necesario que la fisonomía temática del puente esté tan bien subordinada, que no estorbe, no prevenga la aparición del II. tema, convirtiendo casi superflua, o también tan sólo menos deseada, la exposición de este segundo e importante elemento de la forma. Riesgo no descuidable, y que no ha sido posible siempre evitar, ni aún por compositores de técnica profunda, involucrando a veces también a Beethoven. Para citar un solo ejemplo: en la Sonata para piano de este Maestro (op. 2, nº 3), ¿cómo podría sostenerse que el II. tema (compás 47) resulte más relevante, más vital, más eficaz que el comienzo del puente que se presenta en el compás 27? Sin embargo, la tonalidad no da lugar a dudas: hasta el compás 27, se está, substancialmente, en *Do* Mayor; a partir del compás 27, se modula, para alcanzar, en el compás 47, el

(1) Para comprobación, ver la Sonata nº 6 de Clementi (Colección Peters nº 6436) donde el puente se extiende entre los compases 19 y 35; y entre las Sonatas de Mozart la en Fa mayor (K. 332), donde el puente se extiende entre los compases 22 y 40; en la Sonata en Do mayor (K. 309) entre los compases 21 y 34; en la Sonata en Fa mayor (K. 280), entre los compases 12 y 26, etc.

tono de *Sol* Mayor, donde se presenta un nuevo tema, en que permanece hasta el ritornelo. El puente se extiende, por tanto, entre los compases 27 y 47, y el segundo tema es aquel *Sol* Mayor que hace su presentación en el compás 47.

Con respecto a la extensión, sería imposible establecer normas constantes. Cuando el puente es inseparable, no es dable reconocer sus dimensiones: que, en cambio, resultan claras en el puente independiente. Luego, también el carácter del trozo puede influir en mucho. Por ejemplo, en la V. Sinfonía de Beethoven, el puente es directamente substituído por un solo acorde de dominante del mismo tono que el del II. tema.

En condiciones normales, el puente no supera en amplitud, al período del I. tema, y con frecuencia, es más breve que éste.

§ 191. *c*) EL II. TEMA. Es el elemento fundamental contrastante con el Tema I. Debe, por consiguiente, ser de opuesto carácter, pero de correspondiente eficacia, vitalidad, claridad y dimensión. Respecto a la faz tonal, el II. tema va en un tono diferente de aquel del I., y como éste, finaliza en el mismo tono en que se presenta.

Para los Maestros clásicos como Clementi, Mozart, Haydn, Beethoven, el II. tema está, generalmente, en el modo Mayor, en la Dominante, y en el modo menor, en el relativo Mayor. Pero este principio es aplicado con tanta largueza que permite: 1.— *Libertad en la elección del tono, entre los vecinos del tono principal.* Por ejemplo, entre las Sonatas para piano de Beethoven, la nº 21 tiene el I. tema en *Do* Mayor y el II. en *Sol* Mayor. La sonata nº 29 con el I. tema en *Si* bemol Mayor y el II. en *Sol* Mayor. La nº 32 con el I. en *do* menor y el II. en *La* bemol Mayor. 2.— *Libertad en la manera de emplear el tono elegido.* Obsérvese cómo la Sonata para piano nº 10 de Clementi (Colección mencionada) tiene el I. tema en *si* menor, el II en *Re* Mayor, y concluye en *fa* sostenido menor (1). El Cuarteto en *Mi* bemol mayor (K. 428) de Mozart, tiene el I. tema en *Mi* bemol Mayor, y el II. que oscila entre *sol* menor y *Si* bemol Mayor, tono en que se afirma y finaliza. Beethoven, en el Cuarteto op. 18, nº 5, tiene el I. tema en *La* Mayor, presenta el II. en *mi* menor, para luego alcanzar el de *Mi* Mayor y permanecer en él. Así, en la *Sonata patética*, para piano, el I. tema está en *do* menor, el II. preséntase en *mi* bemol menor; pero luego, a continuación de algunas modulaciones, finaliza en modo Mayor. En cambio, la *Appassionata* tiene el I. en *fa* menor, el II. en *La* bemol Mayor; pero luego, finaliza en el modo menor. Notable es la Sonata para piano nº 15 (op. 28) que presenta el I. tema en *Re* Mayor, y el II., de carácter modulante, que comienza, realmente, en *fa* sostenido menor, para luego alcanzar *La*

(1) Este ejemplo presenta estrecha relación con lo tratado a pág 278, respecto a las "breves codas" inseparables del II. tema, y de tono diferente.

Mayor. Sin embargo, el más notable de todos, es el caso del Cuarteto, op. 18, nº 3, que tiene el I. tema en *Re* Mayor, y el II., que preséntase en *Do* Mayor, para luego terminar en *La* Mayor.

En el arte contemporáneo, la libertad es mayor aún, y sin descuidar el vínculo lógico que debe existir para el tono de ambos temas, empléanse tonos aún no relativos, y lejanos entre sí. Todo depende de cómo se coligan con el puente, y de cómo luego se usan. Por tal razón, la libertad actual requiere ser empleada a base de un seguro sentido de la tonalidad y de la relación tonal, a fin de que la lógica de los Maestros clásicos no se refute, sino tan sólo amplificada. El tono que exclúyese siempre en el II. tema es el de la subdominante, cuando el tema I. es de modo Mayor.

En cuanto a la extensión de este episodio, se dijo ya que debe corresponder a la del I. tema; sin embargo, a este respecto, la ley no es estricta, pues de los mismos grandes sinfonistas se aprende que, aún en el equilibrio, saben emplear una bien entendida libertad, fundada en la influencia que el respectivo carácter de cada tema ejerce sobre los límites de su propia duración.

§ 192. De la relación entre los temas. Un elemento decisivo para la correcta construcción de un primer tiempo de Sonata o Sinfonía, es la exacta relación de carácter entre los dos temas. Al respecto es único árbitro el gusto del compositor; puédese argüir tan sólo, que de este equilibrio depende, a menudo, la correcta arquitectura y la vitalidad misma del entero trozo. Por cuanto, como se dijo ya, la forma de que está tratándose, empléase para los tiempos de movimiento vivaz o moderado, y no para aquellos de movimiento lento; en la mayoría de los casos, el I. tema es de carácter bizarro, decidido, rápido, mientras que el II. es melodioso, cantable (1).

Esto es suficiente para hacer reconocer un contraste, una oposición entre dos temas; oposición alrededor de la cual gira toda la substancia de la forma Sonata. En efecto, luego de enunciado este estado de cosas en la exposición temática (que en cierto modo es como la presentación, el desafío entre dos contrincantes), el desarrollo (del que se hablará seguidamente) será la fase más viva, la lucha entre estos elementos principales (acompañados de sus auxiliares), de los cuales, el primero, triunfará sobre el otro en la reexposición, arrastrándolo consigo en el propio tono. Triunfo que resulta total cuando, como así lo realiza a veces Beethoven en las obras de su madurez, los elementos del I. tema intervienen, como figuraciones, o similarmente, aún en la reexposición del tema II. (2).

(1) El empleo de un segundo tema contrastante, encuéntrase, con cierta regularidad, primitivamente en las Sonatas para 3 instrumentos de Pergolesi. (R. Stöhr. Musikalische Formenlehre. En nota de pág. 387. Leipzig. C. F. Siegel).

(2) V. d'Indy.

Dos de las causas inmediatas del debilitamiento y de la pesadez que se observan en el arte sinfónico actual, son, precisamente, la insuficiencia de contraste en el carácter de los temas y el exceso de modulaciones en la exposición. En condiciones similares, desaparece, o por lo menos queda más o menos grandemente disminuída, la diversidad de fisonomía entre la exposición y el desarrollo que le sigue. Desarrollo que tiene su razón de ser en una oposición entre los temas contrastantes, y que ahora con frecuencia se suscita a través de un más o menos amplio y laborioso giro tonal; ineficaz a causa del precedente vagar a través de tonos y de modos. Desnaturalizada y reducida la fisonomía de la exposición, toda la forma adquiere un aspecto uniforme, tanto más pesado cuanto más intenso se manifiesta.

Empero, para que esta acción se desarrolle con buen resultado estético, es necesario que los dos factores principales, los dos temas, aún en la recíproca oposición, estén ligados de tal manera, de permitirles constituir una sola unidad. Sobre la naturaleza de este último vínculo, sería difícil establecer norma alguna por base; se trata de un argumento demasiado estrechamente vinculado a la individual facultad creadora. La mejor indicación en tal sentido, es la de proceder al estudio, aún desde este especial punto de vista, de la literatura sinfónica clásica, a fin de formar el sentido de las relaciones recíprocas, tanto de afinidad como de contraste, entre los temas de una misma composición. De especial modo, Mozart y Haydn son maestros sumos en la exposición y en la elección de los temas, aún en su máxima simplicidad (1).

Entre las obras clásicas, no podrán pasar inobservados algunos ejemplos (aunque no muchos) de Sonatas o Sinfonías basadas sobre un tema único, que primeramente preséntase en un tono, luego en otro, como en la XVIII. Sinfonía "La Reine" y en la XVI. "Oxford", ambas de Haydn; o bien, sobre dos temas, los que, en realidad, son dos maneras de ser de un mismo tema. He aquí algunos ejemplos:

Ej. 303

M. Clementi. *Colección de 21 Sonatas célebres.* (Peters).

Sonata nº 6.



(1) Según Schindler, Beethoven (de quien era humilde amigo) denominaba frecuentemente ambos elementos, ambos principios de una Sonata, el uno "principio opositor" (**widerstrebend**), el otro "principio implorante" (**bittend**). Las dos Sonatas op. 14, es decir, las números 9 y 10 para piano, decía en una ocasión Beethoven, representan "el conflicto entre estos dos principios; un diálogo entre un hombre y una mujer, o entre el amante y su amada" "¡Dos principios también en el segundo tiempo (Mittelsatz) de Patética!". Citación de V. d'Indy.

cresc.

f

p

etc.

II.

p

f

p

pp

etc.

Ej. 304

Sonata nº 16.





Ej. 305

Sonata nº 19.



Ej. 306

J. Haydn *Cuarteto en re menor, op. 76, nº 2.*



En cada uno de estos ejemplos, es evidente la semejanza, sino la identidad de los dos temas, tanto como para casi percibirse un tema solo que se presenta bajo dos aspectos, de dos maneras distintas. Procedimiento éste, que no puede dejarse de relacionar, por un lado con la forma Sonata con tema único para todos los tiempos o trozos, empleada por los primitivos sinfonistas; y por el otro, con la así llamada *Sonata o Sinfonía cíclica* del arte moderno, sobre la que se tratará a pág. 315. No se pretenderá argüir, que los ejemplos citados sean reminiscencias del pasado, o intuiciones, profecías futuras, o aún, particularidades de algunos Maestros. Los hechos se repiten, se renuevan a través de todo el arte sinfónico.

§193. PEQUEÑAS CODAS. Con el II. tema complétase la substancia de la exposición temática que constituye la primera gran parte *A* (ver pág. 264) de la forma Sonata; por consigüiente, es posible así pasar al desarrollo que ocupa la II. parte *B*. Mas, es conocido ya, cómo el sentido de correcto final sea en las formas completas, como así también en sus respectivas partes y en los mismos períodos musicales, conduzca a una prolongación a modo de coda. Ello ha sido apreciado casi siempre por los grandes Maestros. Estos, en la intención de consolidar la unidad de esta primera parte del 1er. tiempo de Sonata, agregaron a la exposición del II. tema, cadencias, apéndices, más o menos amplios, más o menos característicos y significativos. Estas así llamadas "pequeñas codas", preséntanse, sea en forma separada aportando nuevos motivos; sea ligadas, inseparablemente del episodio del II. tema, del cual son casi una continuación de destacado carácter conclusivo. A menudo contienen alguna referencia al I. tema como en la II. y en la V. Sinfonía de Beethoven.

Las pequeñas codas tienen la función de coronar la exposición, refirmando, recalcando el tono del II. tema; ellas deben, por tanto, finalizar regularmente en el mismo tono. Clementi ofrece algunos ejemplos de pequeñas codas que concluyen en un tono diferente del tono del tema II.; p. ej., la Sonata nº 10 (Ed. Peters), tiene el I. tema en *si* menor, el II, en *Re* Mayor, y las pequeñas codas en *fa* sostenido menor (1). La Sonata nº 18 "Didone abbandonata" tiene el I. tema en *sol* menor, el II. en *Si* bemol Mayor, y las pequeñas codas en *Re* Mayor. De todos modos, *en ningún caso,* si existen más de una, *efectúan cadencias en tonos, entre ellas, diferentes.* También en los ejemplos de Clementi, citados más arriba (y tal vez con valor de modalidad personal) las pequeñas codas forman un conjunto cadencial único, con evidente afirmación de un mismo tono, vecino al del II. tema.

Estas pequeñas codas, como ya se dijo, pueden también no existir enteramente, y así manifestarse, sea en alguna cadencia, sea alcanzando una extensión notable, como parte inseparable del II. tema. Ello verifícase particularmente en Clementi y en Mozart.

(1) Se ha aludido al respecto a pág. 273

Así como la amplitud, también la vitalidad, la importancia de los motivos de las pequeñas codas son muy variables. Por ejemplo, en la III. Sinfonía de Haydn, ellas ocupan apenas 8 compases, de los cuales 4 son un apéndice directo del II. tema, y los otros 4 contienen simples, naturales cadencias. En cambio, en muchos casos son auténticos temas suplementarios, que preséntanse en episodios breves, ciertamente, pero incisivos, vitales, y encuentran luego lugar en el desarrollo que síguele a continuación. Más bien, generalmente, es a partir, precisamente, de dichos temas suplementarios que Beethoven comienza sus magníficos desarrollos.

He aquí un ejemplo, tomado de la Sonata nº 3 (Op. 2, nº 3) para piano:





Igualmente procede Haydn en la XVI. Sinfonía "Oxford". Mozart en la Sonata para piano (K. 627), realiza enteramente el hermoso desarrollo tan sólo sobre el motivo de las pequeñas codas; y asimismo no es el único ejemplo de este género del mismo Maestro.

Estribillo. Toda la primera parte *A*, antiguamente replicábase, indicando la repetición con el signo correspondiente :||; practicándose todavía especialmente en las formas de dimensiones pequeñas y medianas. En efecto, en tales condiciones, los auditorios vuelven a escuchar con agrado la exposición temática, enfrentándose

en el conocimiento de los temas, en la recíproca relación, sea tonal como de carácter específico, sin detrimento de la atención necesaria para seguir inteligentemente, la continuación subsiguiente.

Pero, especialmente en los trozos de grandes dimensiones (como muy a menudo se elaboran en el arte contemporáneo), estando ya ampliamente afirmados los temas en la exposición misma, y a fin de no exigir demasiado del oyente, se omite la repetición. Entonces, a continuación de las pequeñas codas, se pasa directamente al desarrollo.

Cuando se repite la 1ra. parte, con frecuencia requiérese un pequeño puente, que, tonal o temáticamente, vuelva a conducir al episodio del I. tema. A veces este enlace parte directamente de las pequeñas codas como acaece, p. ej., en la Sonata para piano op. 53, de Beethoven.

Antiguamente, se repetía todo lo comprendido entre el comienzo del desarrollo y el final del trozo. Esta repetición, a menudo poco deseable, hállase indicada todavía en muchas obras de Mozart, Haydn, y aún en no pocas de Beethoven, con frecuencia con la precaución de excluir de la repetición la "coda", que, lógicamente, no debe sentirse sino como período conclusivo. Actualmente ha caído en desuso (1).

§ 194. B. DESARROLLO. *Caracteres generales.* El desarrollo ocupa toda la parte central de la forma Sonata, de acuerdo al esquema de pág 264, y es una fantasía sobre los dos temas expuestos en la primera parte *A* y sobre los motivos del puente y de las pequeñas codas. Pero ¿con qué criterios elabórase esta fantasía? ¿qué es exactamente un desarrollo?

A pág 265 se dijo que la exposición temática equivale en la música, al momento en el lenguaje hablado, en que explícanse abiertamente los pensamientos y sentimientos, sin entender aportar todavía, consecuencias mediante raciocinios, deducciones u otra cosa. Ahora bien, el desarrollo temático es, precisamente, el complejo de los raciocinios, de las deducciones, de las confrontaciones, de las antítesis, con que desde las premisas (los temas) llégase a las consecuencias, es decir, a la reexposición, de la que se tratará oportunamente.

Establecido esto, es evidente la importancia y la función del desarrollo, como así también evidentes los caracteres naturalmente opuestos a los de la exposición. En ella, todo era abierto y claro; aquí, en cambio, todo es más o menos obscuro y denotando rebuscamiento. En la exposición, los elementos del tema eran tan sólo presentados; en el desarrollo, en cambio, son elaborados y amplificados (2). En

(1) Era un residuo de la antigua Sonata de tipo binario con tema único, del cual se ha tratado a pág. 159 y subsiguientes, donde repetíase tanto la primera como la segunda parte.

(2) Consultar al respecto, lo que se dijo a pág. 212 y de especial modo, a pág. 217 de la variación amplificadora.

aquella, se efectuaba una más o menos libre detención en el tono en que comienza y termina; en éste, realízase lo opuesto: se está en movimiento, en una fase de transición en el sentido estricto de la palabra; por cuanto, muévese partiendo de un tono para alcanzar otro, a través de una sucesión de modulaciones, que pueden definirse como las peripecias tonales de la Sonata. Resumiendo, precisamente como indicado a pág 274, el desarrollo es esencialmente la oposición entre los varios elementos de la Sonata; oposición dirigida hacia una sola finalidad; la reexposición.

A fin de formarse una idea sobre el carácter diverso, aún tomado de los motivos mismos, en la exposición y en el desarrollo, confróntese el ejemplo siguiente con el ejemplo 301 de pág 267:

Ej. 308





El pequeño motivo a caballo del primer compás en el ejemplo 301, genera por sí solo los primeros seis compases del ej. 308. El otro motivo que prosigue en el ej. 301, hasta el primer cuarto del tercer compás, produce aquí el entero giro entre los compases 14 y 22. Analícese también a continuación del fragmento reproducido en el último ejemplo, es decir, el desarrollo completo, como asimismo otros ejemplos más, sin omitir aquel realmente grandioso de la Sinfonía *Heroica*. Será el mejor medio para formarse la idea y el sentido del desarrollo, tan importantes, tan decisivos en la lógica, y en toda la estructuración de la Sonata.

Las pocas observaciones hechas hasta aquí, demuestran ya, cómo en el desarrollo, cada aún mínimo elemento rítmico, melódico, armónico del tema, pueda dar lugar a tramas completas. En efecto, aún sin por ello querer afirmar que en

esto consista la esencia del desarrollo, cierto es, que en esta parte de la Sonata tiene lugar la elaboración de los elementos presentados en la exposición temática. Proceso en que a menudo encuentra amplia aplicación la imitación contrapuntística. Y también en tal sentido, el fugado puede ser usado oportunamente en la Sonata, en la Sinfonía, etc.

Sin embargo, como se dijo más arriba, para que exista lógica y unidad, es necesario que el desarrollo sea conducido de acuerdo a un plan bien concebido, y vigorosamente realizado. En este sentido, cada compositor posee, ciertamente, plena libertad; pero libertad no significa incoherencia, y menos aún justifica una trama erróneamente dirigida, cuando inciden decididamente los medios en la finalidad preconcebida.

§ 195. TONALIDAD. Posee particular importancia el tono básico.

En efecto, el II. tema con las pequeñas codas, concluye en un tono vecino, que, como ya se dijo a pág. 273, referente a los Maestros clásicos, en el modo Mayor es la Dominante; y por cuanto se haya aprendido también a interpretar esta regla con oportuna largueza, de hecho (aún en composiciones actuales) a menudo el II. tema está en tono de dominante. Pero en la mayoría de los casos, es precisamente por medio del mismo tono de dominante que se vuelve al tono y al tema principales. Es evidente el riesgo que el desarrollo, en lugar de ser, aún desde el punto de vista tonal, una *fase de movimiento*, redúzcase substancialmente a una más o menos encubierta *detención en el tono de dominante*. A fin de poder modular con suficiente libertad, es necesario, por consiguiente, *alejarse tanto del tono del II. tema, como del tono del I., sin acercarse ya más a ellos en todo el transcurso del desarrollo*, para evitar así atenuar el efecto de reexposición a su debido tiempo.

Este alejamiento efectuábase antiguamente por medio de más o menos cómodas modulaciones, a menudo partiendo del tono del II. tema, como así lo hace generalmente Mozart, aún permaneciendo un entero período con correctas cadencias; y como así hace Beethoven de manera mucho más fugaz, p. ej., en las Sinfonías IV. y VIII (1). O bien, a veces partiendo aún del tono principal, el del I. tema, como así lo practica, p. ej., Clementi en la Sonata para piano nº 7 (Colección Peters), y Beethoven en sus Sonatas nos. 16, 18 y 27, y en la Sinfonía *Pastoral*.

---

(1) También éste es un residuo de la antigua Sonata de tipo binario con tema único (ver pág. 159 y subsiguientes) donde la segunda parte comienza a continuación del ritornelo con la reexposición del tema inicial en el mismo tono vecino alcanzado con la cadencia final de la primera parte.

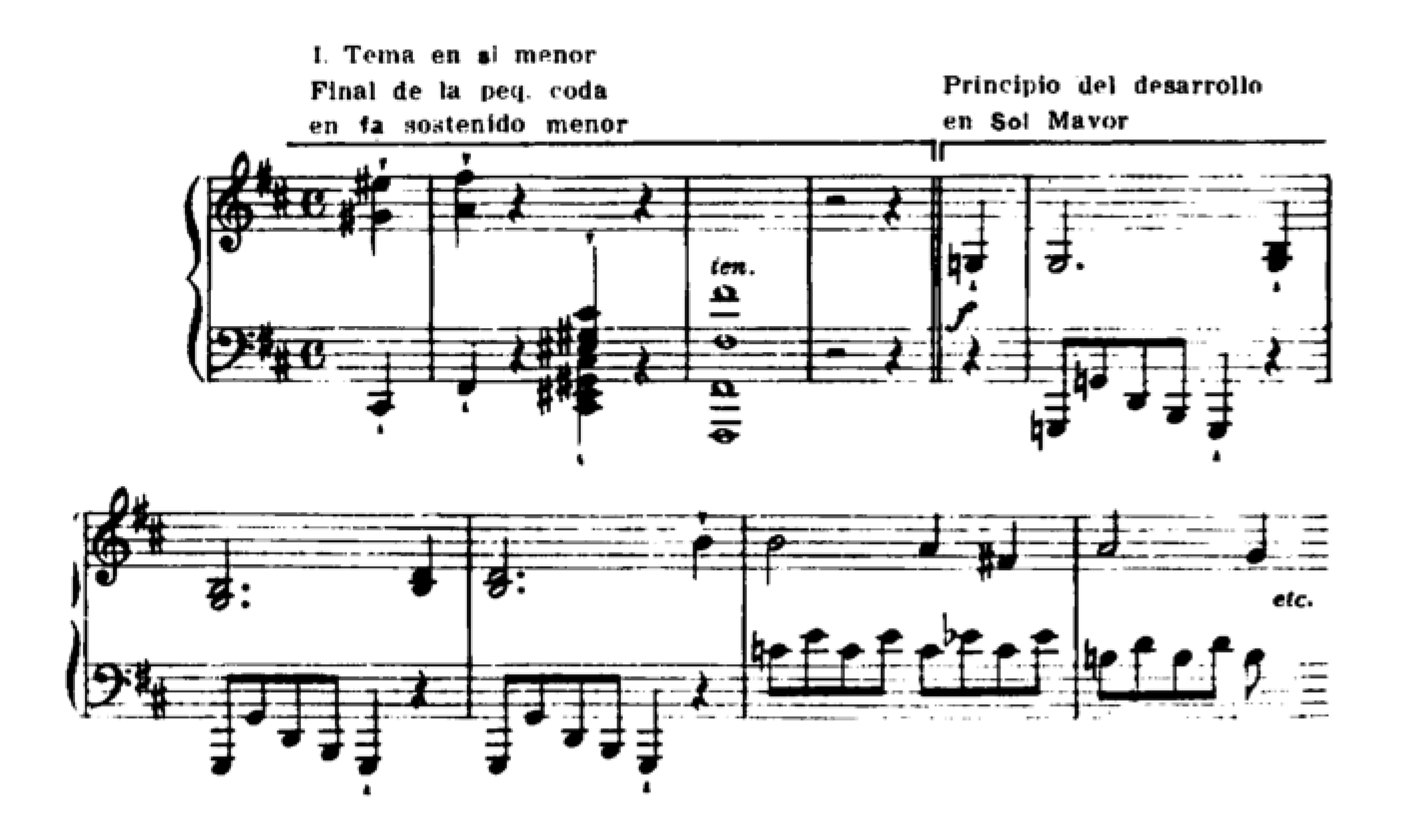
Esta segunda manera, que a primera vista parecería rara, tiene, realmente, una explicación bien natural. Cuando las pequeñas codas están preparadas para volver a enlazarse a la repetición mediante el ritornelo, ya se dijo a **pág. 281**, que las mismas vuelven a conducir, sea temática como tonalmente, al I. tema. Muy a menudo indícanse dos distintas conclusiones de la primera parte, con la conocida expresión: *I. volta* y *II. volta;* de las cuales, la una conduce a la repetición y la otra al desarrollo. En cambio, con frecuencia preséntase una misma conclusión, que, como ha podido verse más arriba, puede fácilmente conducir al tono principal, como asimismo al comienzo del desarrollo.

Sin embargo, ya aquellos mismos Maestros muchas veces partían directamente de un tono más o menos lejano, o lo alcanzaban improvisamente casi, por medio de rápidas modulaciones. Esta manera fué afirmándose, especialmente por obra de Beethoven. Ella señala en modo reconocible y eficaz, el principio del desarrollo, produciendo una impresión de obscurecimiento, diríase, repentina casi en el giro tonal del trozo, que confiere mayor realce al camino que en adelante debe seguirse.

He aquí algunos ejemplos de entrada directa del desarrollo, en un tono diverso del de las pequeñas codas:

Ej. 309

M. Clementi. *Sonata para piano*. Nº 10 (op. 40, nº 2)



Ej. 310

L. van Beethoven. IX. Sinfonía.

I. Tema en *re* menor.

Fin de las peq. codas en Si bemol Mayor

Principio del desarrollo en la menor

etc.

Ej. 311

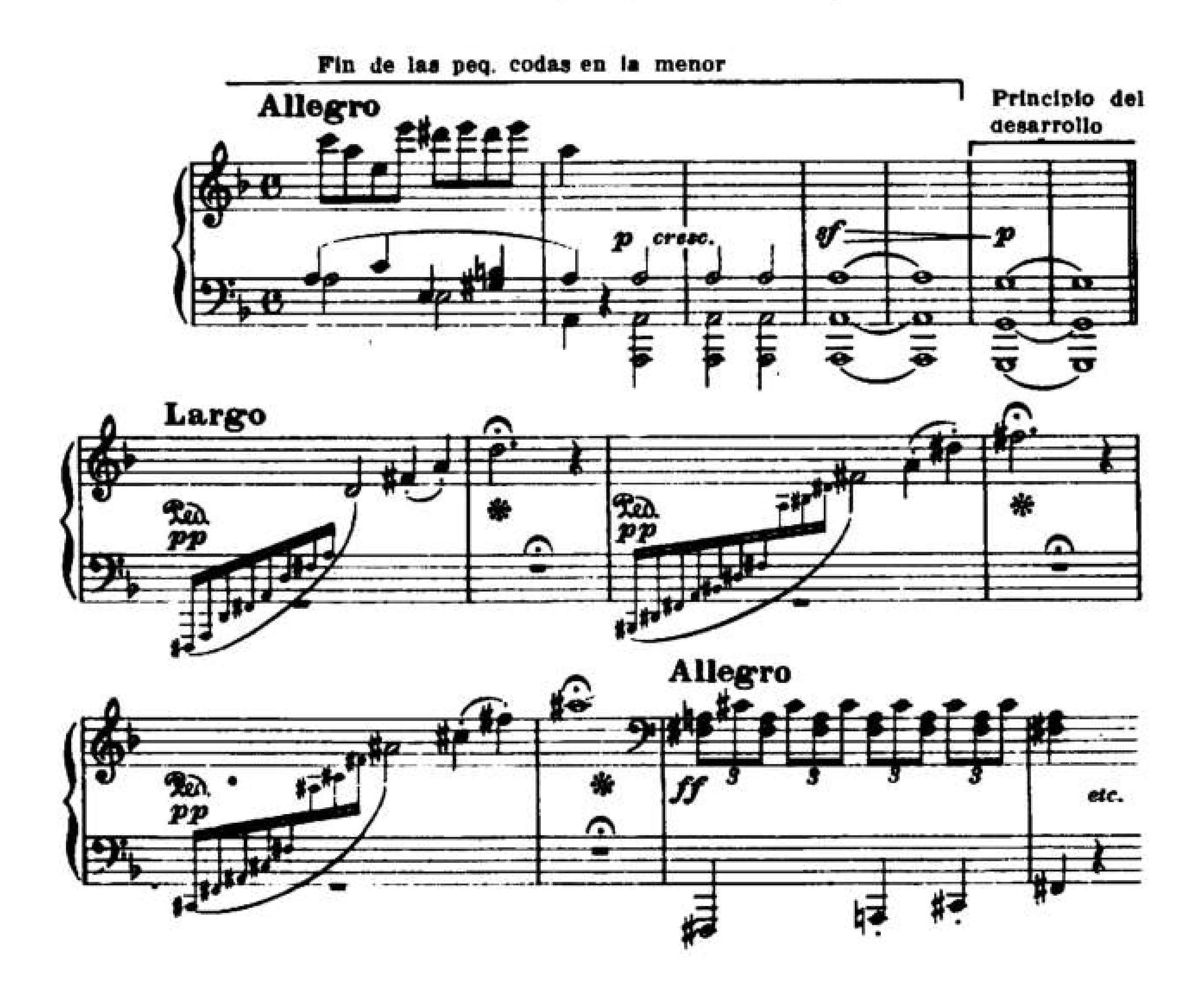
F. Mendelssohn. *Sinfonía en la menor.*



En cambio, cítase a continuación un ejemplo de puente hacia el desarrollo, mediante rápidas modulaciones:

Ej. 312

L. van Beethoven. *Sonata para piano.* Nº 17 (Op. 31, nº 2)



En este caso, los arpegios modulantes derivan del acorde que hace casi de introducción a comienzo del I. tema. Y existen también otros casos en los cuales, al principio, y aún en el centro del desarrollo, aparece la introducción en forma más o menos abreviada. Al respecto, consúltese lo tratado a pág. 266, como también los respectivos ejemplos, en ella citados.

§ 196. EXTENSIÓN. — La duración del desarrollo es, generalmente, *algo más breve que todo el conjunto de la exposición temática* precedente, *A*, en el esquema de pág. 264, o a lo sumo, igual. Esta proporción, ya reconocida a pág. 168, para

la parte central de las formas ternarias, es confirmada por la inmensa mayoría de las obras clásicas. Pero como siempre al tratar lo referente al arte, las leyes, aún las más ilógicas y naturales, deben considerarse con oportuna libertad, en relación con las diversas tendencias de las épocas, de los autores, y del carácter determinado de cada obra. Así, por ejemplo, Mozart, excelente de especial modo en las exposiciones felices, es en general muy conciso en los desarrollos. Cítase, entre otros muchos, algunos ejemplos tan sólo de los más característicos. En la Sonata para piano en *do* menor (K. 457), la primera parte hasta el ritornelo, ocupa 74 compases, el desarrollo sólo 25. El Cuarteto en *sol* menor (K. 478) tiene 68 compases hasta el ritornelo y tan sólo 32 compases de desarrollo. El Cuarteto en *re* Mayor (K. 575) posee la primera parte con 77 compases y el desarrollo de 39 En el *Fa* Mayor (K. 590) tiene la primera parte integrada por 74 compases y el desarrollo tan sólo por 37. Cítase, para terminar, la Sonata para piano en *Sol* Mayor (K. 283), en la que la primera parte ocupa 53 compases y el desarrollo apenas 18. En este último caso es necesario también notar que trátase de un simple intermedio más bien que de un auténtico desarrollo; por cuanto no existe casi relación alguna con los temas, ni con los motivos del puente y de las pequeñas codas. El ejemplo citado más arriba, no es el único en la manera de determinar la parte central del 1er. tiempo de Sonata en Mozart; manera que tal vez halle su explicación en la Obertura, cuyo tipo extiéndese posiblemente también a algún otro trozo (ver pág. 323 y subsiguientes).

Asimismo Clementi (1), Haydn, Beethoven, aún descollando en el arte del desarrollo, en general mantienen al mismo dentro de límites bastante discretos. Por ejemplo, Clementi, en su Sonata para piano nº 4 (Colección citada), tan ágil y elegante de forma, a continuación de una exposición de 44 compases, realiza el desarrollo en tan sólo 22: exactamente la mitad. En la Sonata nº 6, la proporción es casi idéntica: 60 compases hasta el ritornelo, y 31 de desarrollo. En la nº 13, después de una exposición de 47 compases, existe un desarrollo de sólo 20 compases. Haydn, en la II. Sinfonía ofrece la proporción: 107 de exposición y 69 de desarrollo. En la III.: exposición 71, desarrollo 48. En la VI., exposición 90, desarrollo 47., Beethoven, en las Sonatas para piano ofrece ejemplos igualmente pronunciados en favor de la brevedad. Por ejemplo: Sonata nº 4: exposición 135, desarrollo 52. Sonata *Patética:* exposición 122, desarrollo 58. En la nº 9: exposición 59, desarrollo 30. De las nueve Sinfonías, seis poseen el desarrollo más breve que la exposición temática: la I., la II., la IV., la VII., la VIII. y la IX. De las demás, la V. y la VI., alcanzan el límite máximo normal, es decir, la perfecta

(1) Es interesante conocer las "Vingt Sonates et Caprices de M. Clementi, choisis et précédés d'une préface et de notes historiques par de Wyzewa. París, M. Senart & Cie.". En ellas se reflejan las singulares condiciones del célebre Maestro romano, y, p. ej., puesta en evidencia su influencia sobre la evolución de las Sonatas en general, y en particular del desarrollo.

igualdad: V., exposición compases 124, desarrollo 124; VI., exposición 138, desarrollo 140. Aproximadamente, igual cosa ocurre en la Sonata nº 10 para piano, con 63 compases de exposición y 61 de desarrollo. Así también en la IV. Sinfonía de Haydn, existen 103 compases de exposición y 96 de desarrollo; y en la Sonata para piano nº 8 de Clementi, 77 compases de exposición y 70 de desarrollo.

Empero, si los temas se prestan, y así también la intensidad y la densidad del conjunto, los mismos Maestros sobrepasan aún en mucho estos límites normales. Y es así que Clementi, en su hermosa Sonata para piano, op. 40, nº 2, después de una exposición de 75 compases, realizó un desarrollo de 135, es decir, casi el doble. Y un ejemplo fehaciente: Beethoven, en la Sinfonía *Heroica*, a continuación de una exposición de 153 compases, confiere 245 al desarrollo realmente grandioso. Sin embargo, es preciso no olvidar, que las extraordinarias dimensiones se explican tan sólo con la potencialidad del íntimo contenido musical inventivo. Si tal potencialidad creadora faltara, o tan sólo fuera poco considerable, la amplitud volveríase insoportable. Vale decir, que, como siempre, la excepción confirma la regla.

En condiciones normales, es decir, cuando el desarrollo no supera la exposición de los temas, después de cerrada la exposición misma y refirmada mediante las pequeñas codas, no se introduce ya ningún nuevo elemento temático, y el desarrollo es toda una elaboración de los materiales preparados precedentemente. Tal vez el modelo más rígido y perfecto, aún desde este punto de vista, es ofrecido por la V. Sinfonía de Beethoven, donde con elementos mínimos se alcanzan resultados maravillosos. En cambio, si las dimensiones del desarrollo aumentan, a veces introdúcese también algún elemento temático, más o menos independiente de la exposición. Véase también desde este punto de vista, la III. Sinfonía de Beethoven.

Pero es evidente que esta inserción de elementos extraños, no se convierte en ventaja de la lógica formal. Y tanto más eficaz y característico preséntase el material nuevo, como proporcionalmente disminuye el carácter propio del desarrollo: el presentarse de un breve motivo, mayormente si hermoso y vivo, no puede dejar de conferir sentido de exposición.

§ 197. Normas prácticas. El desarrollo, como ya se dijo, no puede significar andar a tientas. Es necesario que existan tramas temáticas y tonales que expresen decidida voluntad. No se debe vagar de uno a otro tema; pero una vez uno, otra vez otro de los temas y sus respectivos elementos, sirve para efectuar un paso hacia la meta deseada: la reexposición. No se oscila de uno a otro tono casi en busca de una vía de salida; pero sí se recorrre un determinado, lógico, convincente camino. En éste, así como en el camino del desarrollo temático, existen distancias, fases de movimiento, y puntos, momentos de reposo. De la correcta, de la lógica disposición de estos elementos, depende la vitalidad, la eficacia, la fuerza persuasiva del desarrollo.

Este, es la parte menos analizable de una forma cualquiera. Estúdiense muchos ejemplos clásicos, aún de los Maestros más puros, diríase casi, más transpa-

rentes: Clementi, Mozart, Haydn; y podrá verse como también en ellos, nada más variable que el desarrolio. En cada obra el autor sigue rutas nuevas, sugeridas por el carácter de los temas. De todos modos existen algunas normas, que, mientras ciertamente no son suficientes para la construcción de un correcto desarrollo a quienes no poseen capacidad inventiva, constituyen, sin embargo, sabios preceptos generales, diríase casi exteriores. Así (1):

1. — No abordar un motivo de no saberse qué hacer con él.
2. — Una vez abordado, no abandonarlo sino después de haberle conferido el valor correspondiente.
3. — Después de abandonado, no volverlo a tomar, a menos que se desee valorizarlo en mayor grado, por medio de la determinación de contrastes y de ulteriores amplificaciones.
4. — No proceder a la elaboración sobre un mismo tono, casi sin un propósito determinado; seguir, en cambio, un orden lógico en las modulaciones.
5. — Reservar el tono de dominante hasta cerca del final del desarrollo; donde hállase el punto lógico para un eventual pedal sobre la dominante, que prepare definitivamente la reexposición de la I. parte.

§ 198. Retorno de la exposición. Esta, tercera entre las grandes partes del 1er. tiempo de Sonata, es, en substancia, el retorno a la iniciación misma del trozo, y comprende los tres grandes períodos ya indicados a pág. 265, y estudiados oportunamente: *a) I. tema; b) puente; c) II. tema.* La única diferencia radical que existe entre exposición y repetición compete a la tonalidad: en la reexposición, tanto el I. como el II. tema deben presentarse en el tono principal; por tanto, el puente intermedio irá modificado. Obsérvase en seguida que, a veces el II. tema no se adapta al tono principal, a menudo porque estando en modo Mayor no se ajusta al tono menor, o viceversa. En dichas condiciones, el II. tema puede presentarse en un tono que no sea realmente el principal, para luego alcanzarlo en el transcurso del episodio, y así concluir. Ello puede notarse en el *Prestissimo* en *mi* menor de la Sonata para piano de Beethoven, op. 109, nº 30. En ella, el II. tema (que se presenta en la exposición en el compás 29 con poco evidente aspecto tonal, pero substancialmente en *si* menor) reaparece en el compás 120, primeramente aludiendo a *Do* Mayor, y tan sólo en el compás 130, alcanza *mi* menor, tono principal y conclusivo. Cuando fuese posible, procúrese que el tono elegido a tal fin en la reexposición sea, con respecto al principal, más estrechamente vecino que el tono en que el mismo II. tema se había presentado en la exposición.

En verdad, el hecho de que ambos temas tengan que recomenzar en un mismo tono, haría superfluo el puente, por lo menos respecto a la faz tonal. Pero obsérvese bien: la tonalidad no es la única razón de la existencia del puente, pues éste enlaza los temas también respecto de su contenido temático. Con ello no se excluye que en algunos casos, pueda resultar oportuno, desde todo punto de vista, omitir el

(1) Ludw. Bussler. Musikalische Formenlehre. Pág. 177.

puente. Así ocurre, por ejemplo, en la Sinfonía nº 1 de Haydn, y en el Final de la Sonata nº 14, para piano, de Beethoven, llamada *Claro de luna* (op. 27, nº 2); tiempo que, sin ser el primero de la Sonata, tiene la forma de la que aquí está tratándose. Examínese este magnífico trozo, y se verificará cómo en la reexposición fueron eliminados los compases correspondientes a los numerados del 14 al 20, de la exposición; los que forman, precisamente un breve puente inseparable del I. tema. En la reexposición, en cambio, aparece el II. tema transportado al tono principal: *do* sostenido menor. Otro caso de total supresión del puente, se observa en la Sonata nº 17 para piano (op. 31, nº 2), también de Beethoven. Sin embargo, en este caso el puente tenía en la exposición una amplitud y un valor bien relevantes. Pero repárese también en dos otros aspectos: 1.— el motivo del puente había sido ampliamente usado en el desarrollo, por lo que no habría sido, pues oportuno insistir todavía en él; 2.— no solamente el puente ha sido eliminado, sino que también, el I. tema hállase reducido apenas a una alusión. Estos dos hechos conducen a formular algunas observaciones importantes.

El principio de la reexposición puede seguir rigurosamente el modelo de la exposición, repitiendo tal cual el I. tema, adaptando el puente a las nuevas condiciones tonales, y transportando, también inalterado, el II. tema. Entre los ejemplos de este tipo considéranse, de Clementi, la I. Sonata (Colección citada), y entre las numerosas obras de Mozart, sus sonatas para piano (K. 281, 284, 310, 332, 333 y 627) y sus cuartetos (K. 387, 421, 458, 575 y 590). Pero, ¿puede interesar siempre volver a oir episodios conocidos, a menudo ya repetidos en la primera parte, y de los cuales los elementos fueron desintegrados ya en el desarrollo? Mozart, como se dijo repetidamente, es sumo en la exposición, en la creación de los temas: por tanto, volver a oir invariados aciertos felices, puede significar, con frecuencia, cosa grata; sin embargo, aún los mejores Maestros, no todos poseen las dotes particulares de Mozart. Y he aquí, que en la mayoría de sus obras, los Maestros clásicos emplean uno de estos tres procedimientos: 1.— abreviar los episodios en la reexposición; 2.— variarlos, adornarlos, reavivarlos; 3.— o bien, aún substituirlos directamente con episodios nuevos, sobre los mismos temas y motivos. En los dos últimos casos, en lugar de abreviar, la reexposición frecuentemente prolonga, ya sea los temas como el puente, o así también, ambos a la vez. Se considerará separadamente estas tres maneras de tratar la reexposición.

§ 199. 1) Reexposición abreviada. Señálase ante todo, cómo la acción misma de abreviar la última parte de la forma, pueda aparecer en contradicción con la tendencia a la prolongación repetidamente reconocida en los períodos finales. Pero la contradicción es tan sólo aparente; por cuanto, en general, la brevedad de la reexposición está más o menos ampliamente compensada por la coda; es decir, por un apéndice, que tiene precisamente, la finalidad determinada de satisfacer la necesidad de prolongación conclusiva.

La reexposición abreviada, por consiguiente, a menudo se practica de varias maneras. Unas veces, acórtase el período del I. tema, como, para citar tan sólo algunos ejemplos, en la I. Sinfonía de Beethoven. Mientras que en la exposición existen 20 compases de I. tema en un período correctamente cerrado, la reexposición tiene quizás 13 solamente. "Quizás", por cuanto el tema se enlaza inseparablemente con el puente, reducido también él, en dimensiones y en contenido. En efecto, desaparecido su motivo propio, queda tan sólo un apéndice de enlace entre el incompleto episodio del I. tema y el del II. La III. Sinfonía de Haydn tiene en la exposición, entre el I. tema y el puente (inseparable), 52 compases; pero en la reexposición quedan solamente 19 compases. En este caso puédese considerar abreviado tanto el I. tema como el puente. En la Sonata para piano nº 17 (op. 31, nº 2), de Beethoven, ha podido verse a pág. 291, cómo el I. tema ha sido reducido a casi una sola alusión, y el puente omitido, mientras que el II. tema ha permanecido invariable.

El II. tema, en efecto, generalmente tiene menor importancia que el I. en el desarrollo, por tanto, es menos empleado; luego, está situado en la reexposición, bien distante del desarrollo, de manera de poderse volver a oir más ampliamente con menor sentido de repetición. Tal vez por estas razones, el mismo es abreviado con menos frecuencia que las otras partes de la exposición; más bien, a menudo hállaselo ampliado, de especial modo cuando es inseparable de las pequeñas codas, que, según se verá seguidamente, con frecuencia se prolongan en la reexposición.

§ 200. 2) Reexposición variada. Al retomar la exposición, a menudo colócase en el grave la parte anteriormente ubicada en el agudo, o bien altérnanse los instrumentos que ejecutan un determinado tema, o de otro modo, modificando el acompañamiento, o bien otra cosa. Esta es ya una primera fuente de variedad, de renovación, aunque exterior, de los episodios temáticos; y todo el arte sinfónico clásico, aún el más puro y rigurosamente tradicional, confirma dicho procedimiento.

Un acompañamiento variado, renueva de por sí la eficacia de un tema; pero a menudo el material temático varíase, especialmente mediante variaciones de adorno (ver pág 20?). Un interesante ejemplo de este género ofrécelo el Cuarteto op. 59, nº 3, de Beethoven. En estos casos, entiéndase bien, la variación no se extiende siempre a la entera reexposición; sino tan sólo, unas veces a un período, otras veces a otro. En el caso citado, se trata especialmente del primer período del I. tema. En cambio, en la XVI. Sinfonía "Oxford" de Haydn, la entera reexposición es enriquecida por imitaciones a manera de estrechos. Si, como es deseable, se verifica en la partitura la afirmación de referencia, téngase presente lo indicado a pág 275: en esta Sinfonía existe un solo tema que se presenta en dos tonos diferentes. En la reexposición, el episodio que actúa como II. tema, comienza, en verdad, en igualdad de condiciones al correspondiente de la exposición; pero luego desarróllase tan distintamente, que haría pensar en un episodio nuevo, más bien que en una variación o en un enriquecimiento del mismo. Obsérvese también, cómo Mozart varía, enriquece, en la reexposición, el puente del 1er. tiempo de la Sinfonía en *Do* Mayor (K. 551).

§ 201. 3) Reexposición con nuevos episodios. Más arriba se ha aludido a la XVI. Sinfonía "Oxford" de Haydn, donde en determinado punto (precisamente en el episodio del II. tema) la ampliación se torna en algo más profundo, de modo que surja un aspecto realmente nuevo, aunque sin alejarse de los elementos ya presentados. En efecto, los grandes Maestros algunas veces, quizás sin propósito deliberado, al variar, al ampliar la reexposición, daban vida a episodios substancialmente nuevos, desarrollados sobre los temas y sobre el puente de la exposición. Ello, a menudo, tan sólo para la una o la otra de las partes de la reexposición. Así, en la Sinfonía en *sol menor* (K. 550) de Mozart, únicamente es el puente el que se desarrolla con renovado interés y con mayor amplitud. La determinación de que el puente debe volver a conducir al mismo tono en que se ha iniciado, en lugar de convertir en superfluo al puente mismo, ha originado un giro tonal diferente y se ha tornado más variado e interesante. Esta mayor libertad, esta mayor variedad tonal, es característica de dichos episodios amplificados, cuyas modulaciones aumentan la vitalidad, aún permaneciendo estrechamente vinculados a los elementos y a las tramas temáticas de los episodios primitivos.

En el Cuarteto nº 7, op. 59 nº 1, de Beethoven, es amplificado tanto el I. tema como el puente. Del mismo modo como en los otros dos ejemplos más arriba citados, comiénzase con el principio invariado del I. tema; pero, a continuación, el hilo del discurso musical toma una orientación que no es más la misma de aquella con que se iniciara el trozo. La relación, la consecuencia lógica de los dos episodios es tan estrecha, tan homogénea, de permitir al oyente, oir y comprender, que ambos responden a un mismo principio, y dentro de cierto límite, también a una misma función; sin embargo, separadamente, cada episodio posee su personalidad propia. No significa volver a oir una misma cosa, sino volver a hallarla enriquecida, de renovado interés, transformada casi. No pasará inadvertida toda la importancia de esta renovación de la exposición en la reexposición: la forma adquiere notable vitalidad y riqueza. Haciendo una comparación extramusical, es como si un orador realmente fecundo que, debiendo repetir el relato de un hecho, casi sin advertirlo, confiere nuevo cariz al discurso, infundiéndole novedad de conceptos, imágenes, observaciones, sentimientos.

En el caso de Beethoven, más arriba citado, la transformación se verifica en el I. tema y en el puente; en cambio, el II. tema vuelve a presentarse invariado. Ello sucede a menudo, en el sentido de que renuévase la una o la otra de las partes de la exposición, sin propósito ni necesidad de proceder a renovarlas totalmente. En esto, como por otra parte en casi todo lo demás, árbitro sumo es el gusto de quien compone. Y es necesario observar cómo esta manera de renovación, y con frecuencia de amplificación de la reexposición, sea empleada especialmente por Beethoven, en obras de su madurez, constituyendo así una manera elevada y

estilizada de tratar la forma; en que todo refleje vitalidad, y nada vuelva a presentarse sin una nueva manifestación de ingenio.

En efecto, mientras que en Mozart y en Haydn se ha observado alguna aplicación incompleta, casi primitiva, de esta concepción, en cambio, en Beethoven preséntase, p. ej., ya en la III. Sinfonía, op. 55, limitada al solo I. tema; más pronunciado en el Cuarteto nº 7 (op. 59, nº 1); aún más evidente y fecunda en la magnífica Sonata para piano nº 29, op. 106; y así también en la IX. Sinfonía, op. 125, aunque, en estos casos, la renovación no sea todavía extendida hasta el II. tema. En el Cuarteto nº 12, Op. 127, se ha renovado los dos episodios de los temas, y no el puente. En el Cuarteto nº 15, op. 132, se ha renovado toda la reexposición, en la máxima estilización de la forma, es decir, con el sentido indiscutible de la reexposición, reforzado, reavivado por la creación continua.

Y desde que no es posible aquí formular amplias referencias, aconséjase la lectura y el análisis de los trozos ya citados, auténticos testimonios de potencia creadora y de forma musical.

Obsérvese, para terminar, un hecho a que se ha aludido más arriba, y que también se encuentra en las obras de la última manera de Beethoven, y es una consecuencia lógica del concepto que el Maestro tenía de la forma Sonata. A veces, el I. tema interviene también en la reexposición del II., o bien, con algún motivo propio asociado, casi transfundido en la idea misma del II. tema, o con alguna figuración tomada del I., y que acompaña la reexposición del II. tema con renovada vitalidad.

Es, en cierto modo, la completa fusión de los dos temas, el sometimiento del II. al I.; es el triunfo decisivo, que corona la construcción de la Sonata, seguida en sus diversas fases tanto en el aspecto técnico como en el espiritual.

§ 202. CODA. Ha podido verse, repetidas veces, cómo una de las maneras más naturales de amplificar una forma, consiste en hacerla preceder de una introducción, y seguir de una coda; agregados éstos que, aún no siendo indispensables, poseen una misión específica. Tal cosa, es especialmente cierta en lo referente a la Coda, que satisface dicha tendencia a la prolongación final, tan estrechamente ligada al sentido rítmico en general, y en particular, al sentido de correcto final en las formas musicales, y sobre lo cual se ha tratado a menudo en el transcurso de las consideraciones habidas. A pág. 278 y subsiguientes, se ha reconocido la función de las pequeñas codas de coronar, confirmar la terminación de la exposición temática; y se dijo también, que dicha confirmación puede aún no existir. Otro tanto acontece referente a la Coda final de toda la forma Sonata. Existen muchos y óptimos ejemplos, donde en la reexposición, a continuación del II. tema, no hay más que el grupo de las pequeñas codas, siempre que las haya en la exposición; aunque sábese que pueden también no haberlas. En dicha condición se halla, por ejemplo, la mayoría de las Sonatas para piano de Mozart.

Otras veces, aunque sin existir una auténtica coda la reexposición de las pequeñas codas sufre una más o menos leve prolongación; que, p. ej., en la Sonata para piano en *Do* Mayor (K. 279) de Mozart, es de apenas de un solo compás; pero varía en cada caso, hasta alcanzar proporciones no siempre desestimables: aunque conservando, en todo caso, simple carácter de cadencia. Manera, ésta, que no debe considerarse un modo algo primitivo de conclusión, pues Beethoven así termina el 1er. tiempo de su vigoroso Cuarteto nº 15, op. 132.

Sin embargo con frecuencia, a continuación de la reexposición de las pequeñas codas, preséntase una auténtica peroración final, en la que generalmente se desarrollan algunos de los elementos temáticos ya conocidos. En estas condiciones, la coda adquiere dimensiones considerables, y, por tanto, requiere precauciones oportunas respecto a la faz tonal, en el sentido de que, sea al comienzo como en el transcurso de la coda misma, es deseable un alejamiento del tono principal, que luego deberá alcanzarse, y en cierto modo reconquistarse, aunque sea una vez tan sólo, hacia el final. Interesantes ejemplos de este género hállanse en Mozart, en el Cuarteto en *Re* Mayor (K. 499); en la Sinfonía *Júpiter* en *Do* Mayor (K. 551), etc. En Beethoven, en las Sonatas para piano nº 4, op. 7 y nº 7 (op. 10 nº 3); en las Sinfonías II. y VII. En estas últimas, la coda tiene una duración casi igual a la de la mitad de la exposición temática.

Y por cuanto el II. tema y las pequeñas codas en la reexposición se han habido en último término, es natural que se retorne al I. tema, con carácter diferente del que el mismo reflejara anteriormente. Por tal razón, a menudo, especialmente en Beethoven y en los Maestros que le siguieron, la coda asume el aspecto y, a veces, aún el vigor de un nuevo comienzo de desarrollo y con el aspecto y el vigor, así también la amplitud. Pero no ya en el sentido de un desarrollo auténticamente efectuado, sino, más bien con el característico sentido casi de sorpresa, de engaño. Es decir que, a continuación de la inminencia de un nuevo desarrollo, se alcanza, relativamente rápido, el sentido de cadencia. Naturalmente, aún sin auténtico desarrollo nuevo, la coda alcanza así considerables dimensiones. Analícese, p. ej., en las Sonatas para piano de Beethoven, el 1er tiempo de la nº 16, (op. 31, Nº 1) el final de la nº 17 (op. 31, nº 2), el 1er. tiempo de la *Appassionata* (op. 57), el final de la nº 28 (op. 101), el 1er. tiempo de la IX. Sinfonía y el primero también, de la *Heroica*. En los tres últimos ejemplos citados, la coda, además de ser casi tan extensa como la misma exposición, posee una importancia notable y una potencia realmente extraordinaria.

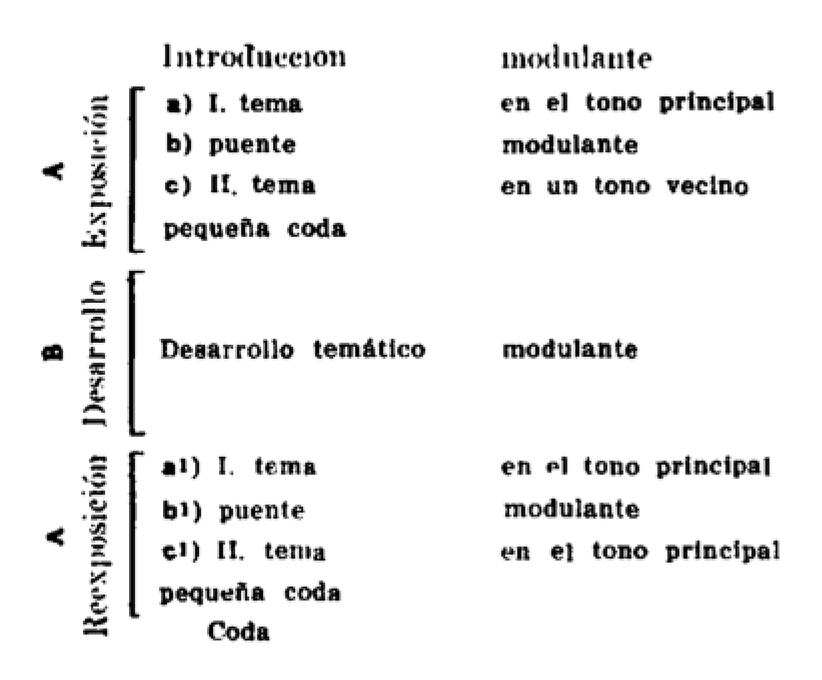
Sin embargo, la máxima amplitud es alcanzada por la coda en el 1er. tiempo de la Sonata para piano nº 26, (op. 81), llamada *Les adieux;* en ella, la coda es aproximadamente el doble de la exposición (1).

---

(1) Diríase casi, que la extensa coda quisiera compensar la poco frecuente brevedad del desarrollo.

Para formarse un criterio exacto de la función de la coda en el conjunto de la forma, sea que se halle contenida dentro de límites discretos, como que asuma la amplitud y la importancia a que la elevara el genio de Beethoven, aconséjase leer y analizar atentamente por lo menos los ejemplos más arriba citados desde el punto de vista de la tonalidad, de la relación de extensión respecto a las demás partes del trozo, y, finalmente, desde el punto de vista del desarrollo que encuentran los elementos temáticos.

§ 203. Resumen general. Todo lo tratado hasta aquí, puede resumirse en el esquema siguiente:



Sin embargo, la simetría de este plan, no tiene nada de común con la exigencia de un molde impuesto. Adquirido el conocimiento para su empleo, exento de toda duda, cada compositor se sirve de él, de acuerdo a sus propios gustos, de la manera más en consonancia con sus particulares propósitos. Los numerosos ejemplos clásicos que se han citado a través de las consideraciones habidas hasta aquí, deben, sin duda, haber permitido el conocimiento de obras bien diferentes por su carácter estético, por el espíritu que las generara, y por la diversa aplicación de la misma forma común.

La adaptación del tipo formal constante a las diversas obras, es uno de los elementos que contribuyen a la arquitectura musical. Pretender adquirir un conocimiento total en base a la simple guía del plan propuesto más arriba, significaría propiciar una decepción. Equivaldría, poco más o menos, a ilusionarse de poder escribir un Soneto, basándose en el conocimiento que se posee de la estructuración y la combinación de los versos que lo integran.

Supóngase que se proceda a la composición de una Sonata para piano y violín. La existencia de dos instrumentos establece la base del diálogo, y sugiere la presentación de los temas en ambos; es decir, hace concebir toda la forma, y de especial modo la exposición temática, en manera bien diferente de la destinada a un instrumento solo, como por ejemplo el piano; a un cuerpo sonoro de mayor amplitud, p. ej., un cuarteto de instrumentos de arco, o una orquesta. El carácter esencialmente cantable del violín, por otra parte, no sólo sugiere un determinado carácter a los temas; sino que conduce, sea a un mayor desarrollo del II. tema, que es a menudo cantable, o bien a tratar en igual forma el I. tema; y a conferir al episodio del II. tema una fisonomía especial. Consúltense a tal fin las Sonatas para piano y violín, y aquellas para piano y violoncelo de Beethoven, y se verificará la exactitud de dichas aseveraciones. La base dialogal entre dos elementos relativamente opuestos, encuéntrase en general, aún en la música de cámara con piano e instrumentos de arcos; donde los dos cuerpos sonoros se dividen, el piano por un lado, y por el otro, los instrumentos de arco. Igual cosa adviene en los conciertos para determinado instrumento y orquesta, de manera tal que, como se verá oportunamente, en virtud precisamente de sus condiciones específicas, el Concierto fué cada vez más diferenciándose de la Sinfonía y de la Sonata, de las cuales no es más que una especial aplicación.

A los efectos de formarse una idea sobre este procedimiento de adaptación, y la influencia que ejerce la elección de los medios sobre la forma musical, basta confrontar, p. ej., la diferente manera en que Beethoven trataba la misma forma en las Sonatas para piano, para piano y violín, y para piano y violoncelo. Nótese, particularmente, la diferencia entre las Sonatas con violín y las con violoncelo: aunque ambos instrumentos tienen carácter cantable, cada uno de ellos posee fisonomía propia.

No es tan sólo la elección de los instrumentos que influye sobre la adaptación de la forma. Sábese que la forma Sonata no se emplea únicamente para el primer tiempo de Sonata, de Cuarteto, de Sinfonía, etc.; ella úsase a menudo también para los finales, para trozos aislados como Preludios, Romanzas sin palabras, u otras piezas; algunas veces también para tiempos rápidos como el Scherzo, o lentos como el Adagio. Es evidente que, según los casos son, no sólo posibles, sino hasta deseables las adaptaciones. Por ejemplo, aún en los movimientos lentos, algunas veces la forma Sonata se usa completa, como en el *Larghetto* de la II. Sinfonía de Beethoven; donde el I. tema se extiende entre el principio y el compás 32; a partir de éste comienza el puente que, en el compás 48, conduce al II. tema. En el compás 66 empiezan las pequeñas codas; en el 92 tal vez, comienza el desarrollo, y en el compás 156 adviene la reexposición. Sin embargo, no siempre sigue este proceso.

En mucho influye la extensión del trozo. Si la forma se restringe, por ejemplo, es fácil conectar los dos temas con puentes también reducidos, cuando no también omitirlos directamente. En general, son el puente y las pequeñas codas, y

quizás también el desarrollo, que reducen su extensión mucho más que la exposición de los temas.

Luego, cada tema posee una fisonomía, una voluntad, un valor propio, que ejerce una acción sobre el equilibrio de la forma. Existen temas que no pueden prolongarse más allá de ciertos límites reducidos, sin perder entonces su eficacia; y, en cambio, existen otros que se revelan tan sólo cuando pueden manifestarse ampliamente. Los hay de especial eficacia que no se prestan al desarrollo, mientras que otros, aún poco relevantes en la exposición son, en cambio, bastantes fecundos en el desarrollo, etc. Cada idea musical, en suma, posee innumerables dotes, a veces imprevisibles, que la facultad creadora, el ingenio del compositor siente, reconoce y utiliza; dotes que ejercen, separadamente, su particular influencia sobre las proporciones de la forma, sobre la trama de cada obra de arte.

Por ejemplo, lo que se dijo a pág. 281 y subsiguientes sobre el desarrollo, expresa el concepto fundamental, general, de esa parte tan importante de la Sonata, es decir, la contienda entre los temas para alcanzar la reexposición. Sin embargo, en razón de dicho concepto, ¿cada compositor no es árbitro de cuánto convenga, en cada caso, extremar el conflicto entre los elementos que él mismo ha creado, y aún juzgar si es conveniente dar lugar a dicho abierto conflicto?

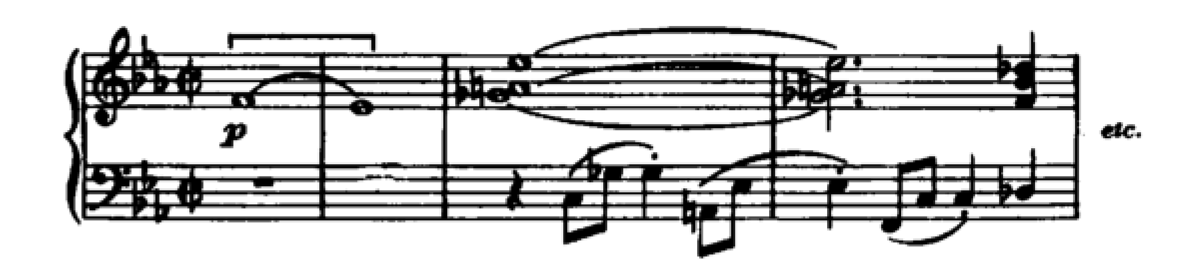
Tomando por ejemplo la hermosa Sonata para piano Nº 26 de Beethoven, *Les adieux,* op. 81, ¿qué resta en ella del II. tema:

Ej. 313



en el desarrollo? Apenas las dos notas marcadas:

Ej. 314



Luego en el conjunto del trozo, el desarrollo es muy breve. ¿Acaso es por ello menos eficiente? ¿quizás no alcance a dar suficiencia profunda, de aquel estado de íntima, obscura vehemencia que del desarrollo es la substancia?

Ciertamente, aún Beethoven advirtió la brevedad de este desarrollo, sin que por ello intentara ampliarlo. Demuéstralo la coda, al respecto de la cual se trató oportunamente (pág. 295). Ella es extraordinariamente extensa; casi duplica la duración de la exposición temática, y de una eficacia expresiva de lo más notable. Diríase que el Maestro, en lugar de querer converger el entero desarrollo hacia un punto solo (es decir, en el lugar colocado en el centro de la forma), lo dividiera en dos episodios, uno en el medio y otro hacia el final, como última peroración.

Es una tendencia reconocible en muchas obras de la última manera del sumo sinfonista. Y es una modificación de la forma tradicional, que practica con mano maestra, no originando desequilibrio en su estructura arquitectónica; pero creando sí, un equilibrio nuevo y personal.

Concluyendo: la forma es un medio y no una finalidad, y como tal es adaptada en cada caso, a las intenciones, a los gustos, a las tendencias del compositor. Pero, para poder adaptar eficientemente un medio a sus respectivas finalidades sin afectarlo, requiérese conocerlo y poder manejarlo con seguridad. Contrariamente, el medio se aja, y las finalidades se malogran.

RONDO - SONATA

§ 204. RONDÓ-SONATA. Se hizo notar a págs. 254-255 cómo en dicho tipo de Rondó de 7 períodos, exista una especie de reexposición perteneciente al primer grupo de períodos: A - B - A^1, de modo que el episodio C, determina el centro de la entera forma. Analizando atentamente, p. ej., el Rondó de la *Sonata patética* de Beethoven, no será difícil notar cómo el período central C, que se extiende entre los compases 79 y 120, exista un cierto carácter de *desarrollo* y de dimensiones apreciables. En el *Rondó-Sonata*, estos caracteres se acentúan aún más, y entre la exposición de los tres períodos, A - B - A^1, y su reexposición, A^2 - B^1 - A^3, hállase un desarrollo, o bien un intermedio, de dimensiones y de carácter tales, de equilibrar por un lado la exposición A - B - A^1, y por otro la reexposición. De tal manera, resulta el esquema:

Exposición	Desarrollo o Intermedio	Reexposición	Coda
A – B – A¹	C	A²– B¹– A³	

En tal sentido, puede apreciarse la analogía con la Sonata. También aquí los tres períodos, A - B - A^1, se presentan en la reexposición todos en un mismo tono. La diferencia radical consiste en que *aquí la exposición termina en el tono, y con el mismo tema inicial;* mientras que en la Sonata concluye en el tono del II. tema con las pequeñas codas.

Por tanto, en ese género de Rondó, la exposición está separada de la parte central del trozo, mediante un corte mucho más neto que en la Sonata. Está de acuerdo al carácter del período del I. tema del Rondó, período que es mucho más cerrado, más destacado que el remanente del trozo, que el período análogo en la Sonata; lo cual se hizo notar a pág. 244 y 268

La relación entre ambos temas, A y B, permanece siempre como la específica del Rondó, es decir, algo diferente de aquella reconocida a pág. 274 y subsiguientes, para la Sonata. Según se dijo a pág. 255 la diferencia entre los distintos temas o episodios, en este caso no alcanza nunca el contraste, quedando al *estribillo* la facultad de dominar el entero trozo.

El Rondó de la Sonatina nº 5 de Clementi (edición citada más arriba) da, ciertamente, una idea modesta, pero bien clara de esta forma. Un primer período o estribillo, *A*, de 16 compases en *Sol* Mayor; un período *B* a la Dominante, de otros 12 compases, elaborado en modo de volver a enlazarse con el primer retorno de *A*, en el compás 29; luego, a continuación del compás 44, una breve coda a fin de concluir correctamente la exposición. Síguele un desarrollo sobre los motivos ya expuestos, desarrollo que vuelve a conducir a *Sol* Mayor y al motivo principal del estribillo con la indicación "Da capo"; luego, repeticiones de la exposición con su respectiva coda.

El ejemplo quizás más interesante y también evidente de Rondó-Sonata, es el Final de la Sonata para piano nº 27, op. 90 de Beethoven.

El tema principal o estribillo, *A*, en *Mi* Mayor, preséntase así:

Ej. 315



y colígase, mediante 8 compases de puente, a la primera estrofa *B* en *Si* Mayor, en el compás 41

Ej. 316



En el compás 70 retorna *A*, y en el compás 101 comienza el *desarrollo:*
Ej. 317



que ocupa la parte central del trozo, y se extiende hasta el compás 139. En éste, vuelve a presentarse el estribillo *A*, seguido, en el compás 180, de la repetición de *B* en *Mi* Mayor (es decir, en el tono de *A*); y finalmente, en el compás 229 se verifica el último retorno de *A*, algo variado, y refirmado por una Coda.

También, bastante claro es el Rondó de la Sonata para piano, nº 11, Op. 22, también de Beethoven. Aquí, el desarrollo central, quizás posea carácter más pronunciado y dimensiones más notables; se extiende, en efecto, entre los compases 67 y 111 Luego las repeticiones del estribillo *A*, prodúcense en A^1, y en A^2, diversamente variadas.

Los ejemplos más arriba considerados, tienen la entera parte central del trozo, con carácter de *desarrollo* de más o menos intensa elaboración de los elementos temáticos presentados en la exposición; pero asimismo se dijo, cómo aquella misma misma parte central pueda también tener abierto carácter de *intermedio*. Véase, en este sentido, el interesante Rondó de la Sonata para piano nº 2 (op. 2, nº 2) de Beethoven con el evidente, amplio intermedio en *la* menor, mientras que el conjunto del trozo está en *La* Mayor; y sin ninguna otra relación con la exposición temática, excepción hecha con aquella del elemento contrastante. Análogo es el final, *Scherzo*, de la Sonata nº 10 (op. 14, nº 2); donde el intermedio se extiende entre los compases 73 y 124, después de lo cual, con una breve referencia al motivo del 1. tema, en el compás 138 adviene la reexposoción.

Sin embargo, no puede pasar inobservado cómo en este último ejemplo, no vuelve la reexposición a hacer oír justamente la exposición del grupo de períodos *A* - *B* - A^1 que precede el intermedio. En el compás 189 preséntase un episodio, una *estrofa nueva*, de apreciables dimensiones que substituye la repetición de la primera estrofa *B*. Obsérvese también, cómo *aún el nuevo episodio se halla en el tono principal*, precisamente como debería ser la reexposición de *B*. El esquema queda, por tanto, así modificado:

Exposición	Intermedio	Reexposición (modificada)
A – B – A^1	C	A^2 – D – A^3

Dicha modificación es análoga al esquema de tipo 7 ya estudiado a **pág. 252** con la diferencia que en este caso, el período central *C*, se ha notablemente desarrollado, convirtiéndose en desarrollo o intermedio.

Otro interesante ejemplo de esta renovación del episodio intermedio de la reexposición, por la cual, en lugar de B^1 se obtiene *D;* ofrécelo el Rondó de la Sonata para piano nº 7 (op. 10, nº 3), siempre del mismo Maestro. Aquí, a continuación del desarrollo que se extiende entre los compases 35 y 55, adviene, ciertamente, la reexposición con *A;* pero en lugar de la primera estrofa *B* (que en la exposición se encuentra en el compás 17 y subsiguientes), en el compás 74 aparece un nuevo desarrollo del primer tema *A*, desarrollo que modulando, vuelve a conducir a la última reexposición del mismo estribillo *A*, seguido de una amplia coda.

Según puede advertirse, mediante estas modificaciones, aléjase más o menos de los tipos más puros; pero también esta libertad es característica casi, en el Rondó; del cual es única base substancial, la alternativa del *estribillo* con *estrofas* o episodios secundarios.

Para dar una idea más exacta de cómo hayan tratado estas formas los Maestros clásicos, examínense algunos trozos no enteramente regulares.

El Final de la II. Sinfonía de Beethoven, preséntase con el tema principal o estribillo *A*, en *Re* Mayor, de 24 compases, seguido de un puente que prepara la *estrofa B* en *La* Mayor en el compás 52. A continuación, mediante otro puente, reaparece el tema *A* en el compás 108. Pero a partir de esta repetición de *A*, en lugar de concluir la exposición temática *A—B—*A^1, Beethoven, después de 8 compases comienza a modular, y realiza ya el *desarrollo* central, que debería aparecer tan sólo después del final de la exposición. El remanente del trozo sigue el esquema tradicional, terminando una extensísima coda.

El hermoso Rondó de la Sonata para piano nº 21, op. 53, también de Beethoven, comienza en *Do* Mayor con el tema principal *A*, que mediante un puente de terceras, se enlaza a la *estrofa B*, en *la* menor en el compás 71, para luego cerrar la exposición todavía con A^1 en el compás 114, extendiéndose hasta el compás 175. Síguele el desarrollo central, y en el compás 313 empieza la reexposición con A^2. Pero en lugar de la reexposición de *B* en tono de *A*, viene un desarrollo del puente; y la última reexposición definitiva de *A*, adviene con una pronunciada aceleración de movimiento, casi a modo de *estrecho*, con carácter de peroración final, y coda. Esta última manera de intensificar el movimiento en la última aparición del *estribillo*, es muy frecuente, y es el solo cambio de compás que se emplea en el Rondó.

Entre las causas de modificaciones en la forma *Rondó-Sonata*, es necesario observar cómo a menudo la *estrofa B*, está en modo Mayor, mientras que el entero trozo, y especialmente el *estribillo*, se halla en modo menor. En la reexposición, para

transportar también a *B* al tono principal, requeriríase pues, transportarlo a la tonalidad Mayor, y precisamente en la tonalidad Mayor de igual denominación que el menor en que ha sido compuesto el estribillo, que inmediatamente a continuación debe formar la conclusión del trozo. Por ejemplo, después de la repetición de la *estrofa*, admitiendo en *Do* Mayor, el trozo tendría que finalizar en *do* menor. Lo cual resultaría difícilmente de buen efecto. Por ello, en estas condiciones, la repetición de *B* adviene en un modo Mayor *vecino al menor principal, y a menudo en su relativo*. En esta forma ha sido elaborado el *Aufschwung* de Schumann, op. 12, nº 2, que comienza en *fa* menor con el estribillo o tema principal *A*:

Ej. 318



modulando a *La* bemol Mayor. Síguele la estrofa *B*, en *Re* bemol Mayor que empieza:

Ej. 319



y con la repetición del estribillo *A*, termina en *fa* menor la exposición. Viene a continuación un amplio intermedio, que preséntase así:

Ej. 320



y partiendo de *Si* bemol Mayor vuelve a conducir a la reexposición. Pero en ella la *estrofa B* debería, en rigor, presentarse en *Fa* Mayor, mientras que inmediatamente después de la última repetición de *A*, debe terminar el trozo en *fa* menor. A fin de evitar la inoportuna aproximación *Fa mayor-fa menor*, la repetición de *B* adviene en *La* bemol Mayor, es decir, en el *relativo Mayor* de *fa* menor, tono principal del trozo.

La última repetición de *A*, sin coda, cierra bruscamente la forma; en la que conviene observar la completa ausencia de todo puente entre los períodos *A—B—A*¹.

Menos explicable es la razón por la cual, en el interesante Rondó de la Sonata Nº 5 op. 24, para violín y piano, Beethoven haya efectuado la repetición del período *B* en *mi* bemol menor en lugar de *fa* menor, mientras que el entero trozo está en *Fa* Mayor.

Cítase, por último, un ejemplo de Rondó en el que la influencia de la Sonata es de evidencia notable: el Final de la Sonata para piano; nº 1, (op. 2, Nº 1), de Beethoven. El carácter ágil, casi volante del trozo es de Rondó, como así también toda la parte central, que es un intermedio sin relación alguna con la exposición de la I. parte, excepción hecha de alguna referencia antes de entrar la reexposición. Sin embargo, la exposición parecería la de una Sonata, con dos temas: el I, en *fa* menor, y el II, en *do* menor, seguidos de pequeñas codas, sin vestigios de repetición del primer período; repetición que, en substancia, es precisamente lo que diferencia la exposición del Rondó: *A—B—A*¹, de la exposición de la Sonata: *A—B pequeñas codas*. Con respecto a la faz tonal, el presente ejemplo termina, como en la Sonata, en el tono del II. tema. La relación, diríase casi, la confusión entre las dos formas es, pues, en tal caso casi completa.

EL CONJUNTO DE LA SONATA

§ 205. Criterios generales. Es una sucesión de trozos llamados *tiempos*, por cuanto cada uno de ellos está dotado de carácter y movimiento rítmico distinto. Aunque todo sea, en verdad, inseparable, tanto en la estructuración de los diversos trozos, como en la unidad conjunta de la Sonata, será útil también considerar separadamente: 1.) el *número;* 2.) el *carácter* y el *movimiento;* 3.) el *tono;* 4.) la *forma;* 5.) la *amplitud* de los varios tiempos.

1.) *Número.* Depende, primeramente, de la elección de los instrumentos a que es destinada; luego, del íntimo carácter estético y musical de la Sonata en sí misma.

En efecto, la Sonata para uno o dos instrumentos, tiene de 2 a 4 tiempos (1); el Cuarteto tiene, como toda la "música de cámara", de 4 a 6 tiempos (2); y la Sinfonía (3) regularmente siempre 4 tiempos.

El número es inseparable del caráster musical de los tiempos. En efecto, en general, no se considera la Introducción que precede un "tiempo" determinado de Sonata, etc.; pero de acuerdo a la manera de tratar, tanto la Introducción como el trozo que la misma prepara, puede variar en mucho el concepto y el cómputo. Un ejemplo: la Sonata para piano nº 21, op. 53, de Beethoven, contiene: *Allegro con brio*; *Introducción*; *Rondó*. Pero la introducción posee tal importancia, que haría reflexionar si en realidad no fuese un breve "tiempo". ¿No actúa, acaso, de contraste entre el *Allegro* y el *Rondó*, ambos de movimiento veloz? En la Sonata para piano y violoncelo op. 102, nº 1, la disposición tonal de los tiempos es la siguiente: *Introducción, Do* Mayor; *Allegro vivace, la* menor; *Adagio, Do* Mayor; *Allegro*

---

(1) Se ha ensayado, y actualmente es común, también la Sonata en un tiempo solo (ver pág. 314).

(2) El Cuarteto, nº 16 del op. 133 de Beethoven con Obertura (Introducción) y Fuga puede considerarse como una excepción.

(3) Esta denominación, que para los griegos significaba solamente "consonancia perfecta" (en contraposición con "diafonía": toda otra combinación de intervalos), ha asumido diversos sentidos. J. S. Bach llamaba así, p. ej., a sus Invenciones a 3 partes para clave. En épocas mucho más cercanas, se empleaba para expresar Cuarteto u otra composición de cámara (como hacíalo Boccherini), y con más frecuencia, para indicar el trozo instrumental que precede al melodrama y que actualmente, de especial modo, llámase Obertura o Preludio. Aún hoy se dice "la Sinfonía de la Semíramis" o "del Guillermo Tell" etc., y es tradicionalmente italiano.

vivace, Do Mayor. Por tanto, los tiempos son 4; la Introduciión es un "tiempo" auténtico y propio, contrariamente la Sonata comenzaría en *la* menor y terminaría en *Do* Mayor. Procedimiento éste, admisible (más adelante se aludirá al respecto); pero que alejaríase del conjunto de las Sonatas, de las Sinfonías y de toda la música de cámara del mismo Maestro. Luego, el *Adagio* que precede el Final es casi una amplificación de la Introducción inicial, que en ésta se encuentra enteramente. Todo concurre, por consiguiente, a considerar esta Sonata como compuesta de 4 tiempos.

Observaciones similares, puédense formular sobre todas las obras de cámara de la última manera de Beethoven; en las que el desarrollo de las Introducciones, el fraccionamiento de los tiempos en unidades tal vez muy breves, fué cambiando profundamente el carácter y el número habitual de los tiempos. Factores inseparables de la evolución realizada por la música de cámara en general, y en particular por la de Beethoven, en cuanto a su contenido poético-expresivo, cada vez más intenso y trágicamente vivo, y a menudo también, concitado.

§ 206. 2) *Carácter y movimiento.* Estos dos coeficientes están intimamente ligados a la substancia musical de las obras respectivas. No pueden establecerse, al respecto, normas fijas; pero la elección es regulada por el sentido de la variedad, sobre la base del carácter y de la unidad conjunta, de manera que *no se suceden nunca dos tiempos similares.*

Pueden reconocerse 4 tipos principales de tiempos: *a*) *movido*, casi siempre en forma de Sonata; *b*) *lento*, a menudo en forma de canción o de Rondó; *c*) *moderado*, del género del Minué; *d*) *rápido*, típicamente en forma de Rondó.

La elección del carácter de los diversos tiempos depende (según se dijo más arriba) también de su número. Para la Sonata de *2 tiempos solos*, preséntanse, como más naturales, dos disposiciones igualmente buenas: 1er. tiempo *lento*, 2º *rápido;* o bien: 1º *rápido*, 2º *lento*. Aquí entiéndese usar los términos "lento" y "rápido" en sentido bien amplio, es decir, comprendiendo las diversas graduaciones. Así también, cada uno de los dos movimientos, especialmente el lento, puede substituirse por un "tema con variaciones". En efecto, el tema generalmente es de movimiento lento, mientras que el proceso de variación conduce casi siempre al fraccionamiento de los valores, y con ello, a acelerar relativamente el movimiento del trozo; por consiguiente, aún empezando más bien lento, el Tema con variaciones puede prestarse a substituir cualquier carácter de movimiento. Lo cual podrá constatarse mejor aún más adelante. Véase, mientras, la magnífica última Sonata para piano (op. 111) de Beethoven, constituída por un *Allegro con brio*, y seguido de una *Arietta variata*.

Sin embargo no escasean ejemplos, aún de Sonatas de dos tiempos, ambos movidos, aunque no igualmente veloces; o bien, aún dentro de un determinado movimiento, de diferente carácter estético. Es bien sabido, que el carácter de un trozo

no depende tan sólo de la rapidez de un movimiento rítmico: a velocidad igual, puede haber un trozo de carácter apasionado, casi trágico, y otro alegre, despreocupado; de manera de que la conexión de ambos tiempos reclame sentimientos, primeramente de vivo y activo dolor; luego de alivio, de liberación, etc. A tal efecto, véanse, p. ej., las Sonatas para piano Nos. 1, 6, 15 y 22 de Clementi (colección citada); la nº 5 (k. 627) de Mozart; y las Nos. 20 (op. 49, nº 2); nº 22 (op. 54); nº 24(op. 78); y nº 27 (op. 90) de Beethoven; todas ellas de dos tiempos, ambos más o menos movidos.

Cuando existen *3 tiempos*, la disposición habitual es I. *movido*, II. *lento*, III. *rápido*. De ellos, el primero es generalmente menos veloz que el tercero, pero más denso y substancioso; mientras que el último posee a menudo carácter ágil, algo liviano, más o menos afín al Rondó. Con frecuencia, el segundo tiempo, el lento, es substituído por otro de movimiento *moderato*, *allegretto*, *andante con moto*, o algún otro similar; ostentando más o menos el carácter y la forma del Minué (1).

Nótese que, en general, el 1er. tiempo, especialmente si compuesto en su forma específica, es el más importante en relación a los demás; a menos que no sea cambiado radicalmente el orden y la elección de los tiempos, como así lo hace Beethoven en su Sonata para piano nº 14 (op. 27, nº 2). Ella comienza con el *Adagio sostenuto*, llamado *Claro de luna;* seguido de un *Allegretto*, y cerrando con el *Presto agitato*, magnífico de potencia, de dimensiones amplias, y en forma de 1er. tiempo. Mas, Beethoven ha llamado su obra: *Sonata quasi una fantasia*.

Además, como se dijo más arriba, un "Tema con variaciones" puede siempre substituir a cualquier tiempo de una Sonata, y a veces una Fuga toma el lugar del Final, especialmente en las Sonatas para órgano o para piano. De modo que la disposición tradicional puede también quedar como guía, como modelo teórico, que cada compositor libremente modifica, según su propio talento y por su propio gusto, sobre la base constante de la variedad.

La Sonata de *4 tiempos* tiene la siguiente disposición tradicional: I. *movido;* II. *lento*; III. *moderado*; IV, *rápido;* con libertad de trocar el lugar de los dos tiempos intermedios, así: II. *moderado*;; III. *lento*. Esta alternación de movimiento (en virtud de la correlación entre movimientos y formas, aludidas a pág. 307), origina en los Maestros clásicos el modelo de la gran mayoría de las Sonatas de 4 tiempos:

I. Allegro. II. Adagio. III. Minué. IV. Rondó.
o bien . . . . . II. Minué. III. Adagio.
o bien . . . . II. Adagio. III. Scherzo.
o bien . . . . II. Scherzo. III. Adagio.

(1) Haydn es muy irregular en la elección de los tiempos; emplea el Minué con preferencia totalmente personal.

Es evidente: el término *Allegro* es empleado en lugar de *mosso* tan sólo para expresar un grado de rapidez de movimiento y nunca como indicación de **alegría, de** júbilo: a menudo, el *Allegro* del 1er. tiempo de Sonata no es precisamente jovial. Por otra parte, la substitución del Minué por el Scherzo, cambia no poco el equilibrio de los tiempos,, por cuanto en lugar de un tiempo moderado, resulta otro más o menos veloz, y a veces, aún velocísimo. Pero el Scherzo, cuando bien elegido, destácase siempre del carácter del Final; que siempre participa, aunque con notable largueza, del carácter del Rondó; que posee sentido de conclusión decisiva, más o menos ágil y satisfecha.

La substitución de uno o de otro tiempo por un "Tema con variaciones", puede modificar aún más la disposición de la Sonata; a la cual la Fuga puede aportar una considerable contribución de carácter cerrado, vigoroso, a menudo casi de religiosa austeridad.

La Fuga auténtica se presta a cerrar el conjunto de la Sonata, y en este sentido no faltan ejemplos clásicos realmente interesantes; sin referirse a las Sonatas para órgano, al respecto especialmente indicadas, basta citar la célebre Sonata de Beethoven para piano, op. 106, y la Sonata para piano y violoncelo nº 5, op. 102. La Fuga puede también conferir carácter de profunda creciente intensidad a tiempos intermedios, contrastantes con otros relevantemente cantables, como en la vigorosa Sonata para piano op. 110, también de Beethoven. Así también la estructura fugada es empleada en el uno o en el otro período de las formas sinfónicas, en contraste con otros de carácter totalmente distinto (1).

Así, de los habituales modelos tradicionales surgen innumerables variantes, todas igualmente buenas cuando el ingenio y el buen gusto de los compositores coinciden en la alternación del movimiento, la fisonomía y la voluntad musical y estética de los diversos tiempos; en manera de convertir la entera Sonata en una concatenación lógica, en la que cada tiempo aparezca como la necesaria consecuencia del precedente, y la eficaz preparación del subsiguiente. Así también desde este especial punto de vista, es conveniente estudiar las Sonatas de Beethoven, particularmente las últimas; ejemplos admirables de potencia y de sabio manejo de la libertad formal.

§ 207. 3) *Tono.* Como ha podido verse oportunamente, (pág. 159) la base tonal de toda construcción sonora proporciónala el esquema:

Tono principal ⟶ Tono vecino ⟶ Retorno al tono principal

(1) Es notable la parte siempre más amplia e importante conferida por Beethoven a la Fuga, en el transcurso del desarrollo de su arte sinfónico; tendencia ésta que culmina en la Gran Fuga que constituye por sí sola el entero Cuarteto, nº 16, op. 133.

Por consiguiente, en la disposición tonal de los diversos tiempos de una misma Sonata, el 1º y el último deben ir en el tono principal, y los tiempos intermedios en tonos relativamente vecinos.

Cuando existen *2 tiempos* solamente, puede referirse al esquema presentado a pág **164**, respecto a una forma de tipo binario; es decir, conferir giro modulante a la primera parte, evitando así toda demasiado evidente afirmación tonal, que se reserva en cambio a la II. parte.

De este modo, podríase conducir una Sonata con el 1er. tiempo de carácter análogo al Preludio o a la Fantasía, y con el 2º en forma de Sonata, Fuga, Toccata, Rondó u otra estructura formal. En cambio, cuando ambos tiempos poseen forma decidida; o el 1er. tiempo (y por tanto la entera Sonata) se halla en *modo Mayor*, y entonces, generalmente, los dos tiempos se elaboran ambos en el mismo tono. Consúltese, a tal efecto, Beethoven en sus Sonatas para piano nº 20 (op. 49, nº 2) y nº 24 (op. 78); y Mozart en su Sonata K. 627. O bien el 1er. tiempo está en *modo menor*, y entonces, generalmente, se elabora el 2º en el tono de igual denominación y de modo Mayor. Véanse las Sonatas para piano nº 27 (op. 90). y nº 32 (op. 111), de Beethoven.

Tanto en las Sonatas de *3* como en las de *4 tiempos*, la elección del tono y del modo correspondientes a los tiempos intermedios, queda librada al compositor, y está a menudo ligada a preferencias y modalidades personales; así, p. ej., Mozart, de los tres tiempos, elabora con frecuencia el segundo en la subdominante. Beethove, en cambio, gira alrededor de los tonos vecinos, sin predilecciones determinadas. En efecto, aún la elección de los tonos está ligada al íntimo carácter musical, poético, de cada trozo y de cada Sonata, de manera que no pueden establecerse reglas fijas al respecto.

Considerando a una Sonata en su unidad compleja, la relación entre los diversos tiempos es análoga a la existente entre los períodos de una forma de 3 o 4 estrofas o partes. Para el correcto giro tonal es necesario, por tanto, regularse con los mismos criterios, sea con respecto a la variedad como al sentido de unidad. Así, en una Sonata de 4 tiempos, estas grandes relaciones tonales son relativamente análogas a las de la forma de 4 períodos estudiada a pág **256**. Y como así en ellas, además del período final, generalmente, los Maestros efectúan en el tono principal también la repetición del primer tema, es decir, también el período *penúltimo*; de esta manera, Beethoven establece para los tonos de los tiempos, a menudo la disposición siguiente:

		I.	II.	III.	IV.
Sonata para violín y piano nº	5	Fa Mayor	Si b Mayor	Fa Mayor	Fa Mayor
" " piano solo "	2	La Mayor	Re Mayor	La Mayor	La Mayor
" " " " "	4	Mi b May.	Do Mayor	Mi b May.	Mi b May.
" " " " "	7	Re Mayor	re menor	Re Mayor	Re Mayor
" " " " "	11	Si b May.	Mi b Mayor	Si b May.	Si b May.
" " " " "	15	Re Mayor	re menor	Re Mayor	Re Mayor
" " " " "	18	Mi b May.	La b Mayor	Mi b May.	Mi b May.

Luego de haberse observado que en todos estos ejemplos, el segundo tiempo se halla, o en la subdominante, o en modo menor, por tanto, de carácter tonal más obscuro del tono inicial; no puede dejarse de notar cómo dicha disposición contenga tres de los cuatro tiempos del mismo tono principal; lo cual, usado por compositores menos avezados que Beethoven, puede ser poco deseable desde el punto de vista de la variedad.

Sin embargo, escribir dos trozos en un mismo tono, no significa recorrer ambos una misma senda. El sentido, el valor, el carácter de un tono depende de las relaciones en que se encuentre respecto de los demás. Estas relaciones son muy variables, y proceder a su regulación, forma parte del proceso de creación del artista. El cual, libremente puede, de acuerdo a sus intenciones, disponer de las relaciones claras, ascendentes, con tonos en sentido de dominante; o bien de las relaciones obscuras, descendentes, con tonos en sentido de subdominante.

El cuadro sinóptico indicado más arriba, contiene ejemplos todos en que el 1er. tiempo es de modo Mayor; en efecto, si fuera menor, no convendría ya la disposición recientemente considerada. Cuando, pues, el 1er. tiempo está en modo menor, o es de modo igual también el último, y entonces no lo es ya el 3º (si hay 4 tiempos); o bien está en menor el 3º, y entonces el 4º está en el Mayor de igual denominación, como en la V. Sinfonía de Beethoven:

I.	II.	III.	IV.
do menor	La bemol Mayor	do menor	Do Mayor,

Disposición ésta, que aporta una claridad, una luz, un sentido conclusivo notable al final.

Por contraposición, no faltan ejemplos de Sonatas de 3 tiempos, en que el primero y el último están en modo menor, y el segundo en el modo Mayor de igual denominación.

Menos frecuentes son los casos en que el primero está en Mayor y el último en el modo menor de igual denominación.

§ 208. 4) *Forma*. No existe regla fija, sino tan sólo hábito, que puede reconocerse en las obras de los grandes Maestros, y resumirse sumariamente en la siguiente disposición sugerida por las relaciones ya indicadas a pág. **307**:

I. movido	II. lento	III. moderado	IV. rápido
Sonata	Canción o Rondó	Minué	Rondó

Se ha dicho "sumariamente"; en efecto, esta correspondencia entiéndese en sentido bien amplio, sobre las bases de las siguientes normas:

a) El 1er. tiempo, siendo movido, asume forma Sonata;
b) la cual puede aplicarse para todos los tiempos, aún de una Sonata misma;
c) con excepción del Minué;
d) la forma Rondó úsase en los tiempos intermedios tan sólo con movimientos lentos; con aquellos movidos y rápidos, solamente al final (1).

(1) Algunas veces Haydn emplea el Rondó en movimiento más o menos veloz aún en la parte central; es una manera estrictamente personal que destácase de la tradición clásica corriente.

La norma *a*, complétase con la advertencia, que en la Sinfonía el 1er. tiempo es siempre movido, por consiguiente en forma de Sonata.

Cuanto se dijo respecto a la norma *b*, explícase mediante el sentido de la perfección de la forma Sonata, ciertamente captado por los grandes Maestros; que en ella han compuesto todo género de trozos sin jamás abandonarla. Así, Mozart, además de haber elaborado después de los primeros tiempos, también numerosos tiempos lentos y Finales; en las Sonatas para piano K. 280, K. 283, K. 279, trata de este modo *los tres tiempos* que la constituyen. Beethoven, para citar un solo ejemplo, confiere forma Sonata a todos los tiempos de la I. Sinfonía, con excepción del Minué. Resumiendo, los Maestros citados reconocían a la forma Sonata apta para cualquier carácter estético y musical.

El tiempo lento, por ejemplo: el *Adagio*, es tal véz el más variable de todos respecto a la forma. En efecto, a menudo se lo encuentra elaborado en el simple tipo de canción $a — b — a^1$, con o sin coda, como p. ej., en las Sonatas para violín y piano Nos. 2, 3, 7 (con coda) y 10, de Beethoven; como así también en la Sonata para piano K. 576, de Mozart, etc. Otras veces, como se dijo, en forma Sonata, como en las Sonatas para piano K. 533, 333, 310, 280, 283, 279 y 281 de Mozart. A menudo en forma de Rondó, como en los ejemplos ya citados en la V. Parte. Con frecuencia, el tiempo lento es substituído por un Tema con variaciones, sea indicado en tal carácter, como en las Sonatas para piano y violín Nos. 1 y 9, de Beethoven; o bien, sin indicación alguna, y con las variaciones unidas en un tiempo realmente único, como en numerosas obras sinfónicas; o bien, aún substituído por una Marcha fúnebre, como en la Sonata nº 12 (Op. 26) del mismo Maestro.

El Final es, después del 1º, el tiempo más importante (1); por ello, a menudo, los Maestros lo tratan también en forma Sonata, sin restarle aquel sentido de afirmación conclusiva que es su misma razón de ser. Para citar tan sólo el más célebre ejemplo referente a la mencionada diferencia de carácter, aún en la identidad de la forma, puede indicarse la V. Sinfonía de Beethoven. Contribuye la diferente modalidad, por cuanto, mientras el 1er. tiempo está en *do menor*, el último se halla en *Do Mayor*; por consiguiente, mayor fuerza convincente, mayor claridad, diríase casi: mayor luminosidad en el Final. Luego, el Maestro ha acentuado todavía dicha relación con el límpido diatonismo, y con la incisiva voluntad afirmativa de las frecuentes cadencias perfectas del Final, que desde el "Presto" hasta la conclusión, es toda una gigantesca cadencia, de la cual el solo acorde conclusivo de *Do Mayor*, ocupa 29 compases.

Cuando el Final no tiene forma Sonata, es a lo sumo un Rondó, como forma, y aproximado aún por su carácter. Es decir, el último tiempo es elaborado mediante una estructura muy rica y variada, desde el punto de vista que podríase llamar

---

(1) La grandiosidad del final de las Sinfonías V. y IX. de Beethoven ejerció una notable influencia sobre el arte sinfónico posterior, en el sentido de desarrollar, en dimensiones y en importancia el último tiempo, desplazando así el centro de gravedad de toda la obra, que converge, por tanto, hacia el final. Procedimiento éste, típico en las Sinfonías de Mahler, y que responde a una de las leyes fundamentales del ritmo (ver pág. 238)

arquitectónico, y dotado de fisonomía musical más o menos ágil, convincente; pero siempre muy diferente de aquella densa, diríase, casi compacta del 1er. tiempo, y que al final resultaría inoportuna. En efecto, no podríase imaginar una Sonata que termine con un tiempo como el 1º de la Sonata nº 9 para violín y piano, o como el 1º de la IX. Sinfonía, ambas de Beethoven.

Algunas veces, en el Final de Sinfonías de gran mole, el coro y alguna voz solista, agréganse a la orquesta. El más importante ejemplo de dicho género se encuentra en la IX. Sinfonía de Beethoven. En estas condiciones, la forma del Final regúlase sobre la base del texto cantado, alternando episodios puramente instrumentales con otros tan sólo vocales, sea para el coro como para los solistas, y también con otros episodios mixtos. El Final de Sinfonía conviértese así en un Poema musical, afín al Poema Sinfónico, sobre el cual se tratará más adelante.

Cuando, como en la Sinfonía auténtica, el coro interviene solamente al Final, la diversidad de medios produce, naturalmente, una diversidad de estilo además que de forma. Para que no sufra la unidad complexiva de la obra, es necesario equilibrar, coordinar en lo posible, el carácter del Final con el resto de la Sinfonía. Problema éste del que Beethoven ha comprendido toda su trascendencia. Si no fueran suficientes los testimonios legados bajo forma de anotaciones, y de conversaciones confidenciales y cartas intercambiadas con amigos; bastaría para comprobarlo, la Introducción precisamente del Final de la IX. Sinfonía. En él aparece evidente el intento de coligar los tres primeros tiempos con el cuarto, mediante una transición que prepare, que justifique casi, la entrada de las voces.

§ 209. 5) *Amplitud*. También este coeficiente (según se dijo repetidas veces) está como los demás, ligado al número y a la calidad de los instrumentos, y al conjunto de los caracteres de la entera obra y de los respectivos trozos.

En efecto, despertaría una especie de aflicción si, p. ej., un Trío para dos violines y flauta tuviese la duración de una Sinfonía para gran orquesta; la cual, a su vez, parecería trunca si tuviera la brevedad de una de las sencillas Sonatas para piano de Mozart. La historia de la Sinfonía demuestra claramente el paralelismo existente entre el desarrollo de la extensión de las obras y el enriquecimiento de la orquesta para la que están escritas.

Sin embargo, ello es relativo; por cuanto, p. ej., las Sonatas para piano solo o para piano y violín que se escriben actualmente, son mucho más amplias que la mayoría de las clásicas; con todo, los instrumentos son los mismos (1). Según se ha aludido más arriba, sobre las dimensiones incide grandemente la tendencia de

(1) Por cuanto el sonido del piano actual es mucho más rico y potente que el antiguo clave y el piano de la época de Beethoven.

la época y de los compositores respectivos. Cuando Mozart y Haydn componían sus Sinfonías, ninguno habría pensado en la creación de obras de la vastedad, p. ej., de las de Bruckner o de Mahler. En la actualidad, en cambio, una Sinfonía está considerada, en el concepto general, como obra de importancia musical, aún en su aspecto de amplitud; concepto éste algo exterior, por cuanto dicha importancia, en el sentido más elevado del término, la tiene asimismo, por ejemplo, la breve y llana Sinfonía en *sol* menor de Mozart.

El futuro determinará si tal vez hayan sido rebasados los límites de resistencia del sentido musical en lo que respecta a la música sinfónica (la facultad de abstraerse es también limitada); mientras tanto, existen ya razones que permiten establecer, que la extensión y la pesadez se encuentren entre las causas que contribuyeron al efectivo ocaso de la gran Sinfonía en los últimos decenios. Quizás, podría producirse un feliz reflorecer de composiciones vivas, sinceras, intensas, pero breves, o por lo menos no extensas.

Desde el punto de vista de las relaciones recíprocas de duración entre tiempos de una misma obra, generalmente, el correcto equilibrio está fundado sobre cierta correlación, pero no sobre la igualdad de dimensiones. No es superflua la observación de que aquí se trate *en términos generales*, que pueden ser refutados por los hechos en determinadas condiciones; no es propósito establecer normas correctas en todos los casos. En términos generales pues, como en cada forma, también en el conjunto de una Sonata o de una Sinfonía, etc., tienden a mayor amplitud los tiempos primero y último; mientras que los intermedios, en cambio, no rehuyen la brevedad. Sobre la proporción de esta extensión y de esta brevedad, debe ser árbitro el gusto del compositor; pero no faltan ejemplos clásicos en que dicha tendencia es bien pronunciada. Así, p. ej., la Sonata nº 5 (op. 24), para piano y violín, llamada *Sonata de primavera*, de Beethoven, calculadas por extensión las repeticiones con los ritornelos, posee esta proporción:

I.	Tiempo.	— Allegro	compases	333
II.	„	— Adagio molto	„	73
III.	„	— Scherzo. Allegro molto	„	67
IV.	„	— Rondó. Allegro ma non troppo	„	243

Sin embargo las normas más seguras no tienen valor absoluto. Arbitro definitivo es el gusto del compositor, que se forma con el estudio y el conocimiento de las obras clásicas.

§ 210. *Tiempos entrelazados. Sonata de un solo tiempo.* En la V Sinfonía, Beethoven empalmó el Scherzo con el Final subsiguiente, de manera que desde la coda del primero (en *do* menor), mediante un pedal sobre la Dominante común, se pasa como con amplio impulso, al comienzo del segundo (en *Do* Mayor). El procedimiento tuvo imitadores aún autorizados, que entrelazaron unas veces

uno, otras veces el otro tiempo de Sonata, Cuarteto o Sinfonía, con el subsiguiente. Para citar un solo ejemplo: Saint-Saëns en su interesante III. Sinfonía, op. 78. Es un procedimiento que es necesario emplear con mano maestra, a fin de que la conjunción no induzca a engaño al oyente, o no lo prive del necesario reposo entre un trozo y otro; pero cuyo móvil es el concepto y el sentido de la gran unidad complexiva de la Sonata, del Cuarteto o de la Sinfonía: concepto y sentido que hallan su máxima expresión en las Sonatas de un solo tiempo. Los diversos períodos de la forma de 1er. tiempo, son entonces así desarrollados y tan pronunciados en su respectivo carácter contrastante, que constituyen auténticas partes, distintas entre sí, aunque comprendidas dentro del organismo único. Dos ejemplos de este género pueden encontrarse en la Gran Sonata para piano y violín de Raff, y en la I. Sonata para piano y violoncelo de Huré. En los últimos tiempos se han compuesto Sinfonías de un tiempo solo.

En estas condiciones, es más evidente el riesgo de ocasionar cansancio mediante el excesivo desarrollo del conjunto, que exige del sentido musical del oyente una tensión ininterrumpida; de desorganizar la forma destacando las partes mediante demasiado eficaces contrastes; o bien, asegurando la unidad, de no satisfacer plenamente la necesidad de variedad, tan delicado especialmente en la música sinfónica. En la Sonata de Huré, citada más arriba, estos problemas de arquitectura sonora son resueltos con felicidad (1).

§ 211. Sonata cíclica o de tema único (2). También aquí, hablando de Sonata, entiéndese referir aún a la Sinfonía y a la música de cámara en general. A pág. 275 y subsiguientes, se ha aludido a temas, a motivos, que se presentan en tonos y con aspectos más o menos diferentes; y también se dijo, como ello produzca impresión casi de ensayos, de indicios, de intuiciones de lo que podría convertirse este género de relaciones. En efecto, desde los primeros tiempos de la Sonata, especialmente algunos Maestros italianos habían empleado como temas de los diversos tiempos, diferentes estados, sucesivas derivaciones, transformaciones, de un común único germen. De esta manera, la entera Sonata era en realidad una sola unidad, nacida de una única idea creadora. He aquí, p. ej., la relación entre los temas de la II. Sonata (editada en Boloña en 1677) de Vitali:

(1) A este propósito, no puede dejarse de notar cómo esta tendencia a la unificación del entero conjunto de las obras sinfónicas vaya manifestándose aún en la ejecución de las obras clásicas. En efecto, en la actualidad es corriente que el ejecutante enlace los diversos tiempos ininterrumpidamente, o mediante tan reducida suspensión, que apenas se perciba la separación de los trozos respectivos, pero nada más.

(2) Respecto a este argumento también, se ha consultado amplia y repetidamente al mencionado *Cours de composition musicale* de V. d'Indy.


Ej. 321



Corelli, en su Sonata I. en *Re* Mayor, tiene en el primer *Allegro* el motivo:



En la Sonata VI., en *La* Mayor, el *Grave* con que comienza contiene el germen tanto del *Adagio* intermedio, como del *Allegro* final:

Ej. 324



La Sonata en *Re* Mayor de Tartini tiene los siguientes temas:

Ej. 325





Esta afinidad de temas participa indiscutiblemente de la Variación, y en especial modo, de aquella denominada variación amplificadora (ver pág. **212**); en efecto, la Sonata de aquella época, todavía breve y primitiva, tenía así afinidades con el Capricho, con la Canzona, etc., donde precisamente un mismo tema pasaba a través de una sucesión de desarrollos de carácter y ritmo diversos. Mas luego, con el pronunciarse siempre más claramente de la individualidad de los respectivos *Tiempos*, también estos ejemplos, estas tentativas de unidad temática, habían desaparecido.

Obras como la así llamada *Das musikalische Opfer* (Ofrenda musical) de Bach (1), elaboradas todas sobre un solo tema dado, son relativamente análogas; pero a menudo presentan, mayormente, composiciones fugadas, o bien ejemplos en que un tema obligado preséntase en un conjunto a él más o menos extraño por íntimo contenido musical. El concepto y el sentimiento de la unidad cíclica, es decir, de la unidad que nace en cierto modo de la consanguinidad misma de los individuos, por cuanto todos generados por un mismo germen, confiere una única idea musical; este concepto, este sentimiento debían desarrollarse y volverse fecundos tan sólo más tarde.

Con la madurez de Beethoven fueron revelándose trazas de hechos análogos, posiblemente, a menudo en un principio no deseados deliberadamente, y tan sólo sugeridos, originados por el perfeccionamiento progresivo de la gran unidad complexiva de la obra de arte; pero luego elevados a consciente y altísimo concepto estético

(1) Cuando Bach fué invitado a la Corte de Federico II. de Prusia, éste, que notoriamente era excelente músico, propúsole un tema a desarrollar. Bach improvisó en el clave, suscitando la viva admiración del rey y demás oyentes; en el órgano de la iglesia del Castillo, improvisó una admirable Fuga. Vuelto a Leipzig (mayo 1747), el sumo Maestro compuso una entera colección de trozos, que luego ofreció en homenaje al soberano. He aquí su contenido: 1 Fuga ricercata a 3 partes — 1 Fuga ricercata a 6 partes — 8 Cánones diferentes (algunos con curiosos artificios) — 1 Fuga canónica a la quinta superior, un Trío y un Canon perpetuo, ambos para flauta, violín y bajo continuo. Todo lo cual siempre sobre el "tema real".



en las obras de la última manera del Maestro. He aquí algunos ejemplos tomados de las Sonatas para piano:

Nº 7. (op. 10, nº 3).

Ej. 326



Nº 8. op. 13 (*Patética*). Introducción al 1er. Tiempo.

Ej. 327



Aquí, del motivo inicial de la Introducción, han surgido el II. tema del 1er. tiempo y el del Rondó, aún siendo diferentes entre ellos. Mas se trata siempre de trazas, de indicios todavía más bien exteriores.

Donde en cambio la unidad, la consanguinidad de los diversos tiempos, se manifiesta ya en su íntimo valor es en la *Sonata appassionata* nº 23 (op. 57).

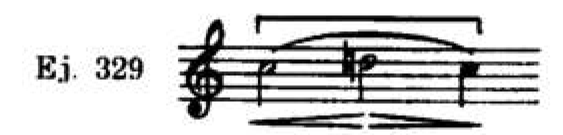
El 1er. tema contiene dos elementos, dos gérmenes:

Ej. 328*



de los cuales el segundo, esquemáticamente, puede reducirse a:

Ej. 329



Estos elementos primarios son la base, el fundamento de la entera Sonata. En efecto, del nº 1 surge el germen del II. tema en el 1er. tiempo:

y el del diseño inicial del I. tema en el Final:

Ej. 330



Del nº 2 es sugerida la fórmula:

Ej. 331



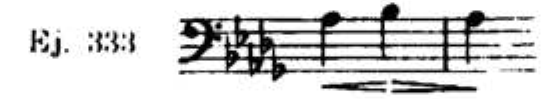
en el pasaje del mismo 1er. tiempo. El tema del Andante:

Ej. 332



depende también él del germen:

Ej. 333



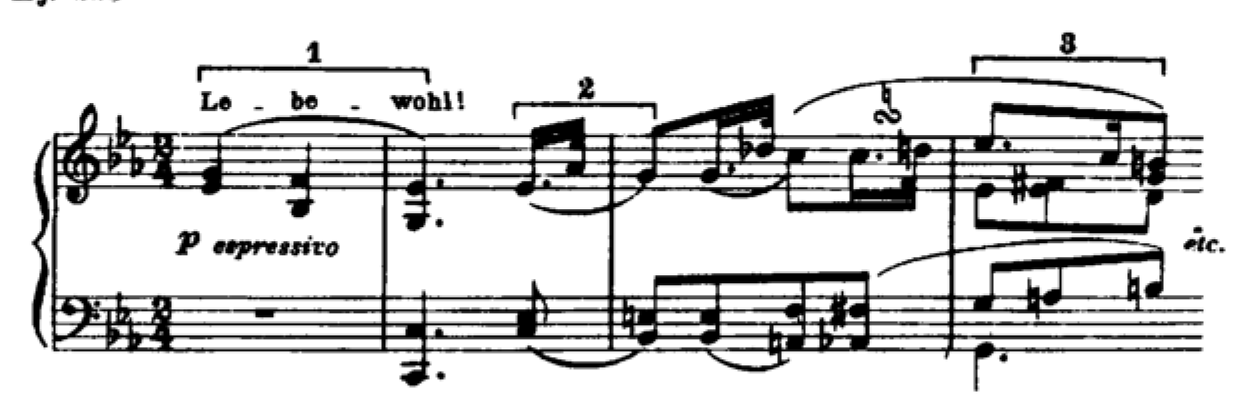
y así también en el Final el diseño:

Ej. 334 

Resumiendo, los dos elementos del I. tema circulan por la entera Sonata, aportando la vida, la fuerza expresiva que ellos poseen.

Un ejemplo similar es la Sonata nº 26 (op. 81), *Les adieux,* compuesta como es sabido de 3 tiempos llamados, el 1º "Das Lebewohe" (El adiós), el 2º "Die Abwesenheit" (La ausencia), el 3º "Das Wiedersehen" (El retorno). Todo surge de los primeros compases de la Introducción en el 1er. tiempo:

Ej. 335



En este ejemplo existen tres motivos, tres auténticos gérmenes musicales, que generan precisamente la entera Sonata.

He aquí el 1er. tema del 1er. tiempo:

Ej. 336



El diseño inicial está formado de tres motivos similares al nº 2, enlazados según el motivo nº 1. El diseño inicial del II. tema:

Ej. 337



es directamente el motivo I. en tono de dominante, bajo un nuevó aspecto.

El tema del *Andante* participa del motivo nº 2:

Ej. 338



El cual genera también el I. tema del Final:

Ej. 339



mientras el I. tema del Final mismo nace del motivo nº 3 en modo Mayor, de acuerdo a la alegre entonación del trozo:

Ej. 340



Estos ejemplos bastarán a dar una idea suficientemente exacta respecto al significado de la *Sonata cíclica*, y a la amplitud de horizontes que ofrece a la inteligencia, al ingenio, a la facultad creadora de los compositores. A los efectos de poder profundizar en este admirable campo, a la vez, estético y técnico, analícese además de las últimas obras de Beethoven la II. Sonata para piano de Schumann, la III. de Brahms, la III. Sinfonía de Saint-Saëns, y estúdiese en general las composiciones sinfónicas de César Franck y de d'Indy; por cuyo intermedio el concepto de la Sonata cíclica difundióse en el moderno arte francés, contribuyendo así a su magnífico florecimiento.

OBERTURA - CONCIERTO - FANTASIA POEMA SINFONICO

§ 212. OBERTURA (1). Es una composición de origen francés (Ouverture significa apertura, por tanto lo mismo que Preludio), y consiste en un trozo para orquesta destinado a su ejecución en conciertos, o bien a preceder y preparar un Melodrama o un Oratorio, como asimismo una Tragedia, Comedia o alguna otra obra.

La *Obertura de concierto* es siempre en forma de Sonata, por consiguiente, es un 1er. tiempo de Sinfonía (2) a menudo con "stretta" final. Evítase citar ejemplos por cuanto la literatura clásica es copiosa, y la mayoría no conserva la pureza de la forma.

La *Obertura teatral* (en sentido amplio) presenta 3 variedades:

a) Idéntica a la de concierto. Ej: Mozart. *Don Giovanni.*

b) Un tipo propio, constituído por una forma Sonata en que el desarrollo está reducido a pocos compases de enlace entre la exposición y la reexposición, así:

	Exposición				Reexposición	
Introd.	I. Tema. Puente. II. Tema.	Coda	Enlace			Coda

Con frecuencia existe introducción y coda con "stretta" final. Es evidente que de esta manera la Obertura tiene, en conjunto, forma de tipo binario A – A[1] en lugar de ternario A – B – A[1]. Sobre esta base han sido elaboradas las siguientes oberturas: Rossini, *Barbiere di Siviglia, Italiana in Algeri;* Cherubini, *Lodoiska;* Beethoven, *Leonora Nº 1.*

(1) No se analizarán aquí, ni la Obertura de varios tiempos, ni la "de cámara" para uno o más instrumentos, como entendíasela en el siglo XVIII.; sino tan sólo la obertura para orquesta y en el sentido moderno. Antiguamente distinguíase la Obertura francesa (típica en Lulli, 1633-1687), y la Obertura italiana o Sinfonía (típica en A. Scarlatti, 1659-1725). La francesa constaba de una introducción y de un final, de movimiento lento ambas, con un trozo rápido en su parte central (a menudo Lulli omitía el final lento). Ejemplo: Armida de Gluck. La italiana era lo opuesto: un trozo enteramente rápido, con una breve intercalación de movimiento lento en su parte central. Ejemplo: París y Elena, también de Gluck. En el transcurso del siglo XVIII, la forma italiana prevalece sobre la francesa, que empleáronla los mismos compositores de Francia.

(2) A menudo, no solamente suprímese el ritornelo, que marcaría indiscutiblemente la separación entre la primera parte de la forma y el remanente; sino que también las pequeñas codas confúndense con el principio del desarrollo, evitando así una marcada delimitación.

Esta forma hállase empleada, por extensión, también en trozos extraños a la Obertura; p. ej., en el *Adagio* de la Sonata para piano nº 17 (op. 31, nº 2) de Beethoven. El I. tema, en *Si* bemol Mayor, llega hasta el compás 17; donde comienza el puente modulante hacia *Fa* Mayor; tono en el cual, en el compás 31 se presenta el II. tema, que alcanza el compás 38. Y después de 5 compases de enlace, en el compás 43 comienza la reexposición, con el 2º tema en el tono principal, y 23 compases de coda.

c) Una auténtica ***Fantasía*** sobre los temas que luego se desarrollarán en el Melodrama mismo, o aún tan sólo una libre fantasía inspirada por las situaciones más importantes de la Opera, de la Tragedia, de la Comedia u otra obra, de manera de preparar el comienzo predisponiendo el ánimo de los espectadores.

En este género, son admirables la Obertura de *Guglielmo Tell* de Rossini, y la de *Euriante* de Weber; esta última libremente construída sobre las grandes líneas de la Sonata.

Otras veces, la Obertura es un Fugado; el cual, naturalmente, puede expresar la intención del autor. En efecto, para la *Flauta mágica*, Mozart ha compuesto una Obertura jovial, ágil, jocosa, en forma A - B - A¹, en que *A* es la exposición (la parte auténticamente fugada), *B* tiene carácter y configuración de desarrollo, y A¹ es una libre repetición de la exposición *A*, renovada mediante continuos "stretti". El todo sobre un tema único (1). En cambio, en *Paulus* Mendelssohn ha compuesto la Obertura con una lenta introducción, y a continuación un amplio y solemne fugado con coral, que predispone a la severidad del entero oratorio.

§ 213. Concierto (2). Es una Sinfonía o Sonata para un instrumento (3) solista con orquesta, modificada a base de diálogo alternado, del cual se ha tratado anteriormente en ocasión de la adaptación de lo forma Sonata, a pág 297 Luego, separadamente en cada caso, se efectúan las modificaciones particulares sugeridas por la fisonomía especial de la obra y el carácter propio del instrumento solista, de sus recursos, tanto expresivos como técnicos. En efectos, a la técnica de ejecución y al virtuosismo, confiéresele una parte extensa. Factor éste, que tal vez sea el origen mismo del Concierto, y adquiere gran importancia, especialmen-

(1) Notoriamente tomado de la Sonata para piano op. 47, nº 2 de Clementi.

(2) Entiéndese tratar tan sólo del Concierto en sentido moderno. En determinada época, existía el Concerto da chiesa (introducido por T. L. Grossi da Viadana) para varias voces con órgano, que tuvo su culminación en las Cantatas de Bach (que precisamente llamábalas "Concerti": cuyo nombre determina las dificultades de su ejecución); el Concerto da camera, (denominación introducida por G. Torelli) para pocos instrumentos; y el Concerto grosso para dos violines concertantes (aumentados luego a 3), y 2 de acompañamiento, con viola y bajo continuo. El Concerto da camera convirtióse en la Sonata, en el Trío, etc., y en general, en aquella a la que actualmente denomínasela aún "música de cámara"; el Concerto grosso originó el Concierto actual, y la música orquestal en general.

(3) Actualmente son poco frecuentes los Conciertos para dos o más instrumentos, como los de Mozart, y el Concierto triple de Beethoven para piano, violín y violoncelo. Aquellos de Bach pertenecen todavía al antiguo tipo, más o menos independiente de la Sinfonía.

te cuando se trata de instrumentos de timbre pronunciado y de medios más o menos limitados y singulares, como, p. ej., el corno, el óboe, el arpa, etc. (1).

Frecuentemente el Concierto es de 3 tiempos: 1er. Tiempo, Adagio, Final; *los tres en forma Sonata* más o menos modificada, según se dijo ya. La orquesta, comúnmente, anticipa y resume en forma concisa las ideas principales, que el solista perifrasea, amplifica con libre fantasía, en manera verbosa. De especial modo, en los Maestros clásicos, el "puente" es a menudo bastante amplio y ornamentado con pasos de virtuosismo. No se efectúa la repetición de la primera parte (exposición temática), indicada con el ritornelo en muchas composiciones sinfónicas; en efecto, aquí tiene lugar otra manera de repetición: aquella alternada entre solista y orquesta. Más bien, como en la Obertura (nota de pág. 323), a menudo el final de las pequeñas codas que cierran la primera parte, se amalgama con el principio del desarrollo. El cual es a veces substituído por un episodio de la entera orquesta, cuando no también, directamente suprimido.

Hacia el final del primero, y a veces también del último tiempo, existe a menudo una suspensión señalada generalmente en las obras clásicas con un calderón sobre el acorde $\frac{6}{4}$ (II. inversión) del acorde de tónica, en que el solista hace oir una *cadencia*, es decir, más bien una especie de fantasía, de improvisación sin acompañamiento, sobre los temas principales del concierto, poniendo de relieve a sí mismo y al instrumento con todo medio de virtuosismo. Con frecuencia, dichas improvisaciones son ideadas por el solista mismo, o por compositores distintos del autor del Concierto. Por ejemplo, para los más célebres Conciertos clásicos, existen varias cadencias de diferentes Maestros.

En el arte moderno, el Concierto ha ido cada vez más acercándose a la Sinfonía, por densidad de contenido y por forma, y limitando sensiblemente el elemento de virtuosismo técnico. En este sentido quizás el más perfecto ejemplo de equilibrio es ofrecido por los Conciertos de Brahms para piano y orquesta; empero, de este modo, el Concierto es desnaturalizado en su esencia, motivo por el cual precisamente está languideciendo.

§ 214. Fantasía (2). Es una composición que no sigue ninguna de las formas tradicionales, y es elaborada por el autor con plena libertad. Naturalmente

(1) Para el estudioso será fructífero el conocimiento de los Conciertos dejados por Mozart: 1 para Fagot; 1 para Flauta y Arpa; 2 para Flauta sola; 1 Andante también para Flauta; 4 para Corno y 1 para Clarinete. Así también los de Haydn para Contrabajo, Lira, Flauta, Corno y Viola de bordón. (La edición analítica de todas las obras de Haydn se halla apenas iniciada, de modo que es muy difícil proporcionar indicaciones precisas y definitivas). Todos estos Conciertos son, naturalmente, con orquesta.

(2) En los siglos XVI y XVII, denominábanse Fantasías a trozos instrumentales en que un tema se lo desarrollaba en el estilo imitativo, sin esquema fijo; la Fantasía formaba, entonces, casi una cosa sola con la Toccata, con el Ricercare, con la Sonata. Con el andar del tiempo, fué formándose el esquema de la Fuga y acentuándose el carácter de las demás formas musicales, y la Fantasía quedó como contraposición a las formas constituídas. En Bach encuéntranse todavía Fantasías para Organo en el concepto antiguo, para citar dos solos ejemplos magníficos: aquella en do menor del vol. III., pág. 66 (Ed. Peters), y la otra sobre el coral "Komm Heiliger Geist" a pág. 4 del vol. VII. Y aún encuéntranse trozos célebres compuestos con concepto moderno; de éstas se tratará oportunamente.

esto no significa que la Fantasía se aparte de las leyes generales de la forma, por cuanto ellas dependen del mismo sentido musical sobre el cual, como todo otro género de composición, incide también la Fantasía. La que *no está*, por tanto, *fundada sobre la negación de toda forma; pero sobre la creación de una forma nueva.* Lo cual requiere una gran seguridad en el manejo y en el sentido de la arquitectura musical, a fin de que la novedad sea fuente de belleza, y no de desorden y de ineficacia.

También la Fantasía está fundada, por consiguiente sobre los siguientes principios: 1. existencia de temas, principales y secundarios; 2. su eventual retorno en el transcurso del trozo; 3. delimitación de períodos distintos; 4. de carácter contrastante entre sí; 5. eventual separación de varios trozos o tiempos.

Sobre estas bases, en la Fantasía se hace uso de una notable libertad en la alternación y en las fuerzas de los contrastes, por lo cual no es rara (dentro de los límites del buen gusto y de la belleza) cierta brusquedad que participa más o menos de la improvisación.

Y de la improvisación se emplea a menudo también el estilo. Sea que la entera Fantasía preludie otra forma cerrada (como sucede en el nexo, p. ej., de Fantasía y Fuga), o que una de las partes o períodos de la Fantasía misma prepare otra con temas concretos y forma más cerrada; no siendo raro que se empleen frases, períodos, amplias figuraciones, con carácter indeciso, de transición, de pasaje, sea desde el punto de vista de la fisonomía temática, como del de la tonalidad.

Ello es más raro en las Fantasías para orquesta, pero es frecuente en aquellas escritas para determinados instrumentos; y desde que la improvisación tiene vínculos bastante estrechos con las posibilidades que permite la índole del instrumento, derívase a menudo un particular carácter instrumental. Para comprobación es suficiente confrontar, p. ej., las Fantasías para clave de Bach con aquellas para órgano.

Como se dijo más arriba, la Fantasía puede ser tanto un trozo independiente como preparación de otro, de forma cerrada (1). En los dos casos es diferente la finalidad, y por tanto, la estructura del trozo. Cuando precede a otra forma más concreta, especialmente la Fuga, la Fantasía tiene a menudo su máximo carácter de improvisación, como, p. ej., en el nº 1 en *la* menor del vol. IX, para órgano (Ed. Peters) de Bach. Sin embargo, carácter de improvisación no significa virtuosidad vacua y superficial; consúltense en general las obras para clave de esta especie, de Bach, y en particular la titánica Fantasía en *sol* menor para órgano, del vol. II. (2). En estilo totalmente diferente, y con intenciones bien distintas, es también interesante la Fantasía para piano en *do* menor (K. 475) de Mozart.

(1) Obsérvese que no podría ser en sentido opuesto. Por ejemplo, mal se seguirían mutuamente, Fuga y Fantasía.

(2) Es sabido que este trozo fué publicado juntamente con la célebre Fuga que le sigue, por F. K. Griepenkerl en la Ed. Peters por primera vez. En los manuscritos, ambos trozos aparecen casi siempre separados. Por consiguiente la Fantasía pudo ser concebida aisladamente.

Mas, cuando en cambio, determínase en sí, la Fantasía debe contener una afirmación tal, que permita satisfacer plenamente el sentido musical; sea que el todo converja hacia el final como una ola que emerge o como una sucesión de aspiraciones siempre ascendentes; sea que, después de alcanzada su máxima tensión en la parte central del trozo, se retorne suavemente a lo incierto, a lo indefinido, como acontece en la curiosa y vigorosa Fantasía para órgano en *Sol* Mayor del vol. IV. (Ed. Peters) de Bach.

Si está dividida en varias partes, la Fantasía acércase bastante a la Sonata que se aleje de la disposición tradicional de los tiempos; en efecto, Beethoven ha titulado sus Sonatas para piano nº 13 (op. 27, nº 1), y nº 14 (op. 27 nº 2), *Sonata quasi una Fantasia*; y (la observación es de Riemann) bien habría podido llamar así también las cinco últimas.

Además de los ejemplos citados hasta ahora, puédense consultar ventajosamente los siguientes cuatro, muy interesantes por cierto: Schubert *Wanderer-Phantasie* en *Do* Mayor (op. 15), y las de Schumann, en *Do* Mayor (op. 17), y de Chopin en *fa* menor (op. 49).

Ofrece especial interés la Fantasía op. 77 para piano de Beethoven, por cuanto comenzando en *sol* menor termina en *Si* Mayor. Es una nueva aseveración de la amplitud de criterios con que los Maestros clásicos han tratado siempre la forma. Se dijo oportunamente, (pág. 159 y repetidas veces en diversas ocasiones) cómo el procedimiento de finalizar en el mismo tono en que se ha comenzado dependa del sentido tonal, que halla reposo completo tan sólo así: sin embargo, ¿es siempre necesario que una composición proporcione sentido de completo reposo? ¿no podría presentarse el caso de querer terminar con profundo sentido de suspensión o de sorpresa? La estructura tonal de un trozo en estas condiciones sería análoga a una cadencia diferida; es decir, análoga a un procedimiento entre los más corrientes. Se ha aludido repetidamente a las relaciones que existen entre los diversos tonos y modos, y el carácter de ascensión, de luminosidad, propio de las relaciones tonales en sentido de dominante (como son todos los tonos con sostenidos respecto a la tonalidad de las teclas blancas del piano) y al carácter de descenso, de obscurecimiento, propio de las relaciones tonales en sentido de subdominante (así como son, respecto a la misma tonalidad de las teclas blancas, los tonos bemolizados). ¿No podría darse, por ejemplo querer dotar a un trozo precisamente de este carácter tonal ascendente, de creciente luminosidad? En este caso, procederíase como así lo hiciera Bach en el 1er. tiempo de la Pastoral para órgano, que empieza en *Fa* Mayor, y alcanza al final *la* menor, tono relativo menor en sentido de dominante; y aún más osadamente realizáralo Beethoven, precisamente en la precitada Fantasía op. 77, que va desde *sol* menor hasta *Si* Mayor. También en estos casos, quizás los Maestros clásicos han intuído una nueva senda, indicándola apenas con destacados ejemplos al arte del futuro.

§ 215. POEMA SINFÓNICO. *Música de programa.* La música, aún no pudiendo expresar, posee facultad de despertar sentimientos y sensaciones, y de incidir así sobre el espíritu. Esta acción puede ejercerse de dos maneras distintas: 1. suscitando de manera general, estados de ánimo más o menos elevados, calmos, agitados, etc.; 2. estableciendo relación con determinados sentimientos o conceptos, o con hechos precisos, o situaciones poéticas, de lo cual, la música establece casi un comentario inmaterial, una interpretación tanto más elevada e ideal, cuanto menos definida. La primera de estas maneras de acción, se practica en la música sinfónica pura, que es realmente la música más abstracta y absolutamente inmaterial. La segunda es frecuente en el comentario de los instrumentos que acompañan a la música vocal, y en la así llamada *música de programa;* es decir, en las composiciones puramente instrumentales, en que se toma de base deliberada, una situación, un personaje característico, una escena natural o dramática, u otra cosa.

La música de programa tiene ciertos remotos orígenes en las raíces mismas del sentido musical y rítmico. Aún desde la infancia del arte, se ha intentado suscitar la visión, p. ej., de una batalla, mediante ritmos e intervalos duros y concitados. Las palabras "Et ascendit in caelum" sugieren, desde siglos, a los polifonistas aún primitivos, fórmulas ascendentes y "descendit de caelis", fórmulas descendentes; "passus" giros dolorosos; "et resurrexit" frases vibrantes y más o menos luminosas. En este sentido, las Cantatas, las Pasiones, y en general toda la inmensa producción vocal de Bach, señalan tal vez el límite máximo que pueda alcanzarse respecto a la exacta, minuciosa, a veces aún pedantesca, correspondencia entre texto y música (1).

Mas, con el correr del tiempo y el madurar del arte, la música de programa comienza a penetrar en el campo instrumental puro. Así Bach sigue e ilustra en sus Corales figurados (o preludios corales) para órgano solo, el sentido del texto del coral, aún sin que las palabras sean pronunciadas. Diríase que el Maestro los haya compuesto teniendo abierto ante sí el libro litúrgico. El *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (también el texto italiano es de Bach), no podría ser más decididamente descriptivo. En efecto, los diversos tiempos llevan estas precisas e ingenuas indicaciones: 1. *Arioso.* Adagio. "E'una dolce insistenza degli amici, per frattenerlo dal viaggio" (Es una dulce insistencia de los amigos, para retenerlo por el viaje). 2. *Andante.* "E'un quadro dei vari casi che potrebbero occorrergli nella lontananza" (Es un cuadro de las diversas incidencias que podrían sucederle en la lejanía). 3. *Adagissimo.* "E'un generale lamento degli amici". (Es un lamento general de los amigos). 4. "Gli amici si riuniscono, perché ormai vedono che non puó essere diversamente, e prendono congedo". (Los amigos se reúnen, porque ahora se dan cuenta que no puede ser diferentemente, y se despiden). 5. *Aria di postiglione.* Adagio poco. 6. "*Fuga* all'imitazione della cornetta di postiglione" (*Fuga* a la imitación de la corneta del postillón). Igual-

(1) Consúltese **L'esthétique de J. S. Bach** de André Pirro. París, Fischbacher (magnífica obra, que puede decirse agote el argumento) y **J. S. Bach musicien poète** de A. Schweitzer. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

mente precisa es la intención pictórica de Vivaldi en sus *Concerti delle stagioni* (Conciertos de las estaciones): 1. *L' autunno* (El otoño). Allegro: "La caccia" (La caza); 2. *L'inverno* (El invierno). Largo: "Accanto al fuoco" (Cerca del fuego); 3. *La primavera* (La primavera). Allegro: "Giunt'è la primavera" (Llegó la primavera). Largo: "Il capraro che dorme" (El cabrero que duerme). Allegro: "Danze pastorali" (Danzas pastorales). Así también Kuhnau publicaba en el 1700 *Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten* (Representaciones musicales de algunas historias bíblicas en seis Sonatas). Después de haber presentado cada Sonata con un preciso programa para cada tiempo, agrégale todavía un título. Por ejemplo, en la "Cuarta Sonata", para el 1er. tiempo "El lamento de Hiskia por la muerte anunciádale y sus súplicas ardientes; para el segundo: "Su confianza en Dios"; para el tercero: "La alegría del convaleciente". La substancia musical es algo infantil, pero de evidente eficacia.

Sábese como Beethoven tuviera también él intenciones pictóricas, que permanecieron limitadas a su íntima concepción de autor, cuando no hacía indicación alguna en sus composiciones, pero a que aludía en las conversaciones con amigos, como se ha hecho referencia, por ejemplo, en la nota de pág. 275. Intenciones que algunas veces dejábanse entrever, o quizás íbanse efectivamente precisando mediante alguna mínima alusión, como "So pocht das Schicksal an die Pforte" (Así llama el destino a la puerta) de la V. Sinfonía, y el discutido "Muss es seyn? - Es muss seyn" (¿Debe ser? — Debe ser) en 'Der schwer gefasste Entschluss". (La difícil decisión) del Final del último Cuarteto (1). Otras veces, en cambio, se precisaron con explícitas indicaciones, como en la Sonata para piano nº 26 (op. 81): Introducción y 1er. tiempo *Les adieux* (La despedida). Andante espressivo. "L'absence" (La ausencia). Final "Le retour" (El retorno); en "Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart" (Canción en acción de gracias ofrecida a la Divinidad por haber recobrado la salud, en el modo lidio) del Cuarteto op. 132; y con memorable magnitud y grandiosidad en la VI. Sinfonía. Pastoral, en que cada tiempo lleva un título que expresa un estado de ánimo o un cuadro: "Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" (Despertar de alegres sentimientos a la llegada al campo); "Scene am Bach" (Escena junto al arroyo); "Lustiges Zusammensein der Landleute" (Alegre reunión de gente del campo); "Gewitter. Sturm" (Temporal. Tempestad); "Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" (Canto de pastores. Alegres y agradecidos sentimientos —a la Divinidad— después de la tempestad). Casi siempre la referencia a estas situaciones y a estos cuadros, tradúcese mediante claras imitaciones: murmullo del arroyo, canto de los pájaros, estruendo del trueno, u otra manifestación de la naturaleza; lo cual coloca la VI. Sinfonía en plena música de programa (2).

(1) No entiéndese de ningún modo referirse al orden cronológico de las obras citadas, ni percibir una evolución del concepto pictórico en el Autor. ¡El último Cuarteto es op. 135, mientras que la VI. Sinfonía es op. 68!

(2) Beethoven ha dejado también otras obras de intención pictórica como la Fantasía para orquesta Wellington's Sieg bei Vittoria (la Victoria de Wellington), etc.

Sin embargo, el preciso concepto de la misma, debía desarrollarse y difundirse más tarde, especialmente por obra de Berlioz; el cual, desarrollando, precisando cada vez mejor en la música sinfónica los intentos y los caracteres de la música programática, sea en el sentido de reflejar estados de ánimo, así como en el puramente pictórico, convirtióse en el verdadero creador del *Poema sinfónico*. Es decir, creador de una forma musical que tiene por base una situación espiritual o sentimental, un personaje característico, una escena natural o dramática, etc.; y sigue e ilustra y renueva sentimientos e imágenes, y comenta e ilumina acciones, recorriendo la misma senda de los personajes sobre la cual se basa, y pasar las mismas peripecias, para exaltar las alegrías del triunfo, o el dolor de la derrota o de la muerte.

§ 216. FORMA. El Poema sinfónico posee facultades y fundamentos que están al margen de la música, y su estructura no puede evitar responder a esta razón básica; pero ello no puede tampoco descuidar las necesidades fundamentales del sentido musical. Por tal razón, el compositor debe poseer, por un lado una clara visión del sujeto que forma el substrato del poema musical, y por el otro, una completa seguridad de la arquitectura sonora, de modo que los principios resumidos a pág. 326, sean ya elementos activos de su propio sentido estético.

Así, el Poema sinfónico no puede substraerse a la necesidad primordial de poseer una línea; de seguir un concepto complexivo único y reconocible; de estar imbuído de un carácter de conjunto (a pesar de todos los posibles contrastes entre las diversas partes que lo integran), carácter que sea la fisonomía del entero Poema; de poseer un momento culminante más o menos evidentemente decisivo.

La eficacia pictórica y expresiva no puede evitar de ser sometida a esta necesidad de orden musical, así como la expresividad de una imagen plástica, no puede prescindir de las proporciones orgánicas de los individuos y de su respectivo ambiente.

Por otra parte, no puede excluirse que un sujeto poético (el desarrollo de una acción, u otro factor) pueda sugerir una forma más o menos similar a una de las formas tradicionales de la música sinfónica pura. Un solo ejemplo: el poema sinfónico *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (Las travesuras de Till Eulenspiegel) de Ricardo Strauss está elaborado en forma de Rondó. Así, a veces también la afinidad con la Sinfonía es tan grande, que, p. ej., Berlioz ha denominado *Sinfonía Fantástica "Episodio de la vida de un artista"* esta obra suya, que en realidad es un poema sinfónico. Y sin embargo fueron también llamadas Sinfonías, en igualdad de condiciones: *Aroldo en Italia* y *Romeo y Julieta* de Berlioz; *Faust* en 3 cuadros: *Faust, Margarita, Mefistófeles* (1) y *Dante* ambas de Liszt, y las dos con coro.

---

(1) En este caso es reconocible la afinidad entre los protagonistas del Poema, y el carácter tradicional de los tiempos de Sonata.

Los últimos ejemplos citados permiten constatar como el Poema sinfónico pueda ser tratado también, uniendo voces a la orquesta, ya sean solistas como conjuntos corales. Factor éste de sensible importancia también para la forma, además que para el estilo. En efecto, ya se sabe cómo el arte vocal encuentre una primera y valiosa ayuda de forma, en el texto cantado, que, mediante las palabras expresa y explica intentos y relaciones, que tal vez resultarían de difícil comprensión con la música sola. Luego, los dos elementos que resultan así reunidos: voces y orquesta, conducen a una base alternativa, dialogística, que, por cuanto entendida de manera amplísima, no es, por tal razón menos real. Por ello, según se ha ya observado con respecto al Final con coro en la Sinfonía (pág. 313), a veces la orquesta prepara episodios puramente vocales, con solistas o con coro; otras veces actúa de contraste con los mismos; y otras, se une a las voces, con pocos instrumentos de color, o bien con toda la plenitud de sus medios, dando lugar así a inagotables series de combinaciones y efectos.

Puédense citar como ejemplos, además de las obras más arriba mencionadas, *Lélio ou le Retour á la vie*. (Lelio, o el retorno a la vida) de Berlioz; *Bergsymphonie* (Sinfonía de la montaña) titulada también *Ce qu' on entend sur la montagne* (Lo que se oye en la montaña) sobre un texto de Víctor Hugo; *Tasso, lamento e trionfo*, introducción al *Tasso* de Goethe; *Les préludes* (Los preludios) inspirado en el poema homónimo de Lamartine; obras éstas todas de Liszt. Entre los compositores modernos no pueden dejarse de mencionar: Strauss con *Till Eulenspiegel* (Las travesuras de Till Eulenspiegel), *Don Juan*, *Ein Heldenleben* (Vida de héroe), *Tod und Verklärung* (Muerte y Transfiguración): obras maestras en el género; etc.; Debussy con *Prélude a l' après midi d'un faune* (Preludio a la siesta de un fauno); Dukas con *Apprenti sorcier* (Aprendiz de brujo); d'Indy del cual cítase tan sólo *Istar*, hermosa sucesión de variaciones sobre un poema asirio, etc.

De los poemas sinfónicos, auténticos y propios, ha surgido luego una entera literatura musical, con trozos de toda especie y título, todos sugeridos por intenciones pictóricas, narrativas, etc.

§ 217 *Transformación de los Temas*. Leyendo y estudiando todos estos ejemplos, especialmente aquellos de dimensiones mayores, y a veces con partes, casi tiempos, distintos, resulta evidente la gran importancia de la evolución, de la transformación de los temas; argumento éste que recuerda cuanto se dijo a pág. 315 y subsiguientes, con respecto a la Sonata cíclica. Pero en la sonata, solamente árbitro de lo oportunidad, del valor, del significado lógico de las transformaciones, es el autor, que no rinde cuenta de sus intentos, sino en cuanto a lo que sus notas expresan a base de las normas de estética musical. En cambio, en el poema sinfónico puede juzgar, y juzga ampliamente, también el oyente, sobre la base precisa del fundamento poético. El cual, a menudo, es presentado al auditorio de la manera más clara posible. Pues con frecuencia es reproducido en los programas de ejecución, el texto literario sobre el que se funda el poema musical, acompañándolo de

los principales temas, e indicando la intención expresiva del autor, respecto de cada uno de los mismos. Ello facilita grandemente la apreciación de la composición; pero confiere también el modo de ejercer un control preciso sobre la vitalidad y eficacia inicial de los temas, sobre la manera de interpretar el concepto poético de parte del músico, y de su potencialidad, diríase arquitectónica.

A pág. 164, se ha explicado el concepto de *tema* en el sentido de un entero período o estrofa musical, que comprende varios elementos (es decir, varios motivos rítmicos o melódicos o armónicos) y forma así una unidad conjunta, que es base, fundamento, principio de una composición. Sin excluir que dicho concepto posea valor también en el poema sinfónico es necesario observar que en él, con más frecuencia, los temas no son sino tan sólo gérmenes, más o menos amplias células musicales, de las cuales surgirán luego frases o períodos o desarrollos también bastante amplios; pero que en sí mismos son casi siempre breves. El valor depende de su vitalidad, de su eficacia expresiva, y de su facultad de transformarse y de dar lugar a otras células, que, aún sin ocultar su origen, su proveniencia, sean también ellas dotadas de cierto nuevo carácter individual. En este último caso, tiene lugar una especie de filiación de temas.

A fin de formarse una idea exacta de estos conceptos, además de los autores más arriba citados (los cuales débense estudiar a base de la relación entre las diversas obras musicales y su respectiva base poética), existe uno, máximo, cuya obra inmortal está construída sobre estos principios: Ricardo Wagner. En él, los *motivos conductores* (1) poseen una fuerza vital, una facultad de transformación y de filiación, realmente sorprendentes; para no hablar del arte maravilloso con el cual los elementos temáticos son desarrollados en todas formas, y con potencia titánica.

Wagner, ha aplicado sistemáticamente los criterios de que ahora se trata, a la Opera; por tanto, a primera vista puede parecer inoportuno referirse a ellos al considerarse la música sinfónica. Pero Wagner, es notorio, no ha confiado a su orquesta la misión de ilustrar el sentido de las palabras cantadas por los personajes (a esto provee su mismo canto), sino que ha conferido a la orquesta la misión de expresar *todo cuanto pasa en el alma de los personajes mismos.* Esta interpretación instrumental, que a veces ilustra más o menos abiertos contrastes entre las palabras pronunciadas y los sentimientos de los protagonistas, es de la misma naturaleza del Poema sinfónico. Podríase casi argüir que constituya un continuo poema sinfónico, que ilumina, revela el ánimo de los personajes wagnerianos. A dicho proce-

(1) Leitmotive en plural, Leitmotiv en singular.

dimiento remítese a quienes interésanse por la música de programa en general, y de especial modo por el poema sinfónico, como a una fuente inagotable de belleza y de potencia expresiva, como así también de sabiduría técnica y arquitectónica.

Mas ésta que pareció en época no muy lejana, una ascensión de la música hacia el reino de la inteligencia y del pensamiento, va manifestándose cada vez más como un descenso de la más elevada y espiritual entre las artes, hacia la vida sensible y hacia la materia. En los últimos Poemas sinfónicos citados, ya se manifiestan músicalmente estados de ánimo más bien que hechos e imágenes. Debussy, no se proponía más últimamente, pintar cuadros sonoros, sino más bien evocar casi un recuerdo de cosas pasadas. Actualmente los esfuerzos se dirigen para librarse cada vez más, de los vínculos de la vida material, a fin de llegar allí, desde donde apenas se percibe algún eco.

Las obras así concebidas, vuelven al requerimiento de ser elaboradas libremente según las leyes y las exigencias de la sensibilidad estética y musical. Para expresar estados de ánimo, sentimientos, sensaciones nuevas, serán necesarias formas nuevas, o bien renovadas, vivificadas; pero no se podrá nunca prescindir del principio de orden, es decir, del ritmo, del cual las manifestaciones más amplias y elevadas, denomínanse *leyes de forma*.

Milán 1913.

Julio Bas define, ejemplifica y desarrolla todas las grandes formas musicales de uso y aplicación desde la tipificación musical para su estudio académico. Un compendio completo de uno de los ejes del entendimiento y apreciación musical. La morfología musical. Con aplicación en las estructuras de composición de los siglos XVII al Siglo XX y su revisión en cada una de las formas expuestas. Desde el canto llano y la monofonía hasta las obras de gran envergadura, Misas, óperas y obras de concierto



RICORDI



RICORDI AMERICANA S. A. E. C.
BUENOS AIRES - ARGENTINA